G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Erster Band.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1858.

An G. G. Gervinus.

Vom Leben Händel's überreiche ich hier den ersten Band, die Bildungsgeschichte. Wie weit mein Händelbild dem Ihrigen entspricht, wird nun darauf an kommen. Aber der äußere Umriß, die Abgränzung des Stoffes dürfte so ziemlich Ihre Billigung haben. Denn Sie fanden es gerathen, statt der Monographie über Händel, an der ich arbeitete, eine enger gefaßte Biographie herauszugeben und das übrige Material seiner Zeit für eine allgemeinere Geschichte zu verwerthen; auch theilten Sie meine Hoffnung, so am ersten könne etwas Zeitgemäßes und für die Verbreitung Händel'scher Kunst Förderliches gethan werden. Größere monographische Arbeiten dürften auch schwerlich einen ihrem Umfange entsprechenden Nutzen haben, da sie so leicht verleiten die Geschichte für den Helden zuzuspitzen. An Beispielen fehlt es nicht. Die streng historischen Beweise sind nur da zu führen, wo die Geschichte wirklich in voller Breite zur Sprache kommt, wo jeder Künstler eine seiner inneren Bedeutung entsprechende Berücksichtigung findet: dann steigt die wahre Größe von selbst empor. An einer derartigen Aufgabe

mich einmal zu versuchen, werden Arbeiten und Neigungen gleichmäßig antreiben, und meinen Sie nicht auch, daß für eine Geschichte der Musik in den drei letzten Jahrhunderten Palestrina der passende Anknüpfungspunkt wäre? — Hier aber habe ich es ausschließlich mit dem Leben, der Kunst, der historischen und künstlerischen Umgebung Händel's zu thun, und in diesen Dingen der Wahrheit auf den Grund zu gehen, war mein alleiniges Bestreben. Was Ihnen dabei an Vergleichungen, an Vor- und Rückblicken, an allgemein geschichtlichen Zügen begegnet, beurtheilen Sie gütigst als Fingerzeige, als Andeutungen der historischen Stellung, die nur dann ohne Schaden für das Verständniß noch gedrängter hätten gegeben werden können, wenn sich die geschichtlichen Untersuchungen der Tonkunst in einem weniger barbarischen Zustande befänden, als leider der Fall ist. Denn was ist Geschichte der Musik? Ein Trümmerhaufen, von dem neun Zehntel mit Staub bedeckt sind, das letzte Zehntel aber nach Geschmacksrücksichten unter den „Liebhabern" Obdach hat.

Meine Quellen sind immer an dem Orte sichtbar geworden wo sie in die Darstellung einfließen. Was ich über diejenigen Schriftsteller denke, welche ich als meine Vorgänger respectiren muß, habe ich zum Theil gesagt, zum Theil für mich behalten; durchweg mehr bestrebt ihre guten Nachrichten zusammenzuleiten, als ihre Fehler aufzuzählen, habe ich doch stellenweise, wo die Irrthümer wie trockene Holzscheite geschichtet lagen, nicht umhin können ein kleines Feuer zu unterhalten. Gedruckte Ausgaben der Händelwerke werden Sie nur sehr spärlich angeführt finden. Ich denke, wer mir eine gewissenhafte Untersuchung der Originalhandschriften zutraut, und das darf ich wohl bean-

sprucheu, wird mir eine beständige Verweisung auf die vorhandenen Drucke gern erlassen; dadurch allein sind einige hundert Noten gespart. Wäre ich zu meiner Sicherstellung gezwungen die Citate noch massenhafter zu geben, so würde das Gewicht der Noten den Text nur um so mehr belasten, und da ich ohnehin mit Schwierigkeiten aller Art zu ringen hatte, dürfte ich nicht hoffen von der leicht verständlichen einfachen Haltung, der ich nachstrebte, irgend etwas erreicht zu haben.

Vielleicht fällt Ihnen auf, daß ich das anonym erschienene Büchlein Memoirs of the life of the late George Frederic Handel, London 1760. 8, von dem bisher nur so obenhin die Rede war, bei jedem Schritte sorgfältig zu Rathe gezogen habe. So überaus unvollkommen es auch ist, besitzt es doch wesentlich alle Vorzüge, die derartigen Berichten von Zeitgenossen eigen zu sein pflegen. Der Verfasser — John Mainwaring, ein theologischer Gelehrter, damals 25 Jahre alt — that von seinem Eignen wenig mehr hinzu, als eine recht lebendige, etwas breitläufige Rede, er schrieb die über Händel's Leben bekannt gewordenen Nachrichten und die Ansichten über seine Kunst so zusammen, wie sie dem England von 1760 vorstanden. Die abgerundeten, ausgebildeten, nicht selten ausgeschmückten Geschichten zeigen, wie vielfach Händel's Leben schon in mündlicher Erzählung umgelaufen war. Mainwaring's Schrift war durchaus kein Erzeugniß besonderer Pietät, sondern ein reines Buchhändlerunternehmen, das sich nicht einmal Händel's ausschließliche Verehrer als Käufer dachte, vielmehr die große Zahl derjenigen Engländer die sich die Erscheinung des ausländischen Tonmeisters klar zu machen wünschten. Wie merkwürdig ihnen dieser Mann

vorkam, auch seinen Widersachern, können wir uns kaum noch lebendig genug vorstellen; hier will ich nur daran erinnern, daß von allen großen Musikern, die vor Händel lebten, keiner mehr als eine Leichenrede, ein akademisches Programm, ein Carmen, einen Nachruf in der Zeitung, ein Conterfei, einen Artikel im Lexikon davon brachte. Wirklich ist Mainwaring's Büchlein die erste Biographie irgend eines Tonkünstlers; auch in dieser Hinsicht, auch für die Würdigung der Musiker als geistig bedeutender Menschen war Händel's Erscheinung entscheidend. Für eine höhere Auffassung seines Wesens ist durch Mainwaring freilich nichts gethan, doch hat er in aller Unschuld manchen geistig und historisch bedeutsamen Zug bewahrt. So umstellt er den Händel von seiner Kindheit an mit einer Schaar treuer Freunde, die wie gute Engel überall da sind, wo es etwas zu bewachen, zu rathen, zu lenken giebt. Gute Freunde ergreifen die Partei des Sohnes gegen den alten Vater, wissen das Anerbieten des preußischen Hofes abzulehnen, rathen zu einem einstweiligen Aufenthalte in Hamburg, bringen ihn nach Italien, bereden ihn zu einer Carnevaloper, laden ihn nach England ein, führen ihn nach Hannover, und so weiter durch's ganze Leben; Orte, Zeiten, Personen wechseln, aber diese treue Schutzmannschaft ergänzt sich immer wieder und läuft nach und nach aus in die Bewunderung des ganzen England, der ganzen Welt. Zu einer solchen Auffassung kam Mainwaring nicht aus eignem Nachdenken, er gab die Erzählungen einfach in der Gestalt in welcher sie vorlagen. Wie viel sachlich dabei zu ergänzen und zu berichtigen bleibt, wird schon dieser erste Band zeigen, aber auch wie sehr eine solche Anschauung aus

dem Charakter Händel's und seiner Zeit hergenommen ist. An dem Buche läßt sich noch die ziemlich gleichmäßige Beachtung der verschiedenen Lebensabschnitte loben, dabei hält sich das Urtheil immer hübsch unparteilich; und ist das Bekenntniß, gewisse Dinge im Händel müsse man, an natürlicher Erklärung verzweifelnd, kurzum für göttliche Erleuchtung halten, nicht ein tapferer Ausspruch in Voltaire's Zeitalter? Dennoch ist es sehr zu bedauern, daß sich unter Händel's persönlichen Bekannten keiner fand, der die runden schlagartigen Ausdrücke über sein Leben, über Vorgänger und Zeitgenossen, so wie sie aus seinem eignen Munde kamen, in ein Buch bringen mögen; namentlich, daß beide Johann Christoph Schmidt, Vater und Sohn, die ihn aus persönlichem Umgange durch sechzig Jahre kannten, nur zum Notenschreiben die Feder zu führen wußten: sonst hätten wir schon seit hundert Jahren ein Leben des Meisters, ein Händelbuch haben können in einer Treue Fülle und Frische, wie ein solches von keinem zweiten Künstler dagewesen wäre, und die Pilgerfahrten nach Händel's Spuren von einem so spätgebornen und geringen deutschen Landsmanne, wie ich bin, wären mehr als überflüssig gewesen. Niemand kann dieses lebhafter wünschen, als ich selber, denn was an historischer Kunde einmal verklungen ist, läßt sich mitunter durch Anderes ersetzen, aber in ursprünglicher Gestalt nie völlig wiedergewinnen. Was jetzt in Mainwaring, Hawkins, Burney, Coxe und anderswo zerstreut ist, zeigt nur wie viel Material vorlag. Uns Späteren würde auch bei vollständigster und treuester Ueberlieferung der Lebensnachrichten in der allseitigen Würdigung der Tonwerke immer noch eine bedeutende Aufgabe bleiben.

Händel's Werke sind es denn auch, deren volleres Verständniß alle unsere jetzigen Bestrebungen müssen bewirken helfen. Wer jemals von Händel erfaßt ist, der wird den Wunsch theilen, seine Schöpfungen aus dem Ganzen heraus und als Ganzes kennen zu lernen, zu hören und gedruckt zu besitzen. Fast alle sind in der Handschrift des Meisters noch vollständig erhalten, und eine erneuerte Untersuchung hat über Erwarten bestätigt, wie so vieles noch unbekannt oder ungenügend bekannt ist, welche Reihe von Kunstwerken uns die nächsten Erben Händel's zu beschreiben, zu drucken, zu verbreiten übrig gelassen haben. Besonders in Deutschland fehlte den Händelwerken bisher das, was einem Baume fehlt der auf der Schattenseite steht. Ich wiederhole nur Ihren Gedanken, wenn ich sage, daß wir arbeiten in der Hoffnung, sie werden endlich auch hier für die Kunst vollgedeihlich ausschlagen. Treulich der Ihrige.

Am 1. Januar 1858.

Friedrich Chrysander.

Inhalt.

Erstes Buch.
Jugendzeit und Lehrjahre in Deutschland. 1685—1706.

Seite 1—146.

Zweites Buch.
Die große Wanderung. 1707—1720.

Seite 147—495.

Erstes Buch.

Jugendzeit und Lehrjahre in Deutschland.

1685 — 1706.

1.

Name und Familie.

Händel schrieb seinen Namen in Deutschland von Anfang an so wie wir ihn jetzt allgemein schreiben, aber in Italien und mitunter später bei italienischen Compositionen Hendel, und in England sowie bei englischen und französischen Briefen Handel. Die Schreibart Händel war schon seinen Eltern geläufig als ein Unterscheidungszeichen von der noch jetzt in Halle vorhandenen Nebenlinie Hendel. Die gewöhnliche Annahme, erst aus dem englischen Handel sei unser Händel entstanden, ist also nicht richtig. „Im Orch. II stehet dieser Name loco quarto, weil er damals mit einem e geschrieben wurde; da aber nachdem ein a daraus geworden ist, habe ihn loco tertio setzen müssen" — sagt Händel's Zeitgenosse Mattheson im Jahre 1725[1]), hinweisend auf das sieben Jahre vorher von ihm herausgegebene „Beschützte Orchestre." Diese bestimmte, wiederholt von ihm ausgesprochene Behauptung wird den Irrthum veranlaßt haben. Die wirre Orthographie der damaligen Zeit brachte ein Dutzend und mehr abweichende Schreibarten zuwege: Händel Hendel Händeler Hendeler Händtler Hendtler — Handel Haendel Hendel Handell Hendall Hendell Hondel Handle. Das Wort Händeler in den Halle'schen Urkunden offenbart die ursprüngliche Bedeutung dieses Namens; +) es kann für uns natürlich nicht weiter maßgebend sein, sonst müßten wir jetzt Händler sprechen und schreiben.

1) Critica Musica. Hamburg 1725. 4. II, 211.

+) kein, schlesisch klein: Hähndl = kleines Hahn

Das Geschlecht des großen Mannes hat der verstorbene Förstemann[2]) bis zu dem Großvater hinauf verfolgen können. Dieser, der Kupferschmiedemeister Valentin Händel, über den schon Olearius[3]) das Nöthige mitgetheilt hat, erscheint hiernach als der Stammvater. Er wurde im Jahre 1582 zu Breslau geboren, kam auf seiner Wanderung nach Halle und erwarb sich hier 1609 das Bürgerrecht; verheirathet war er seit 1608 mit Anna Beichling (1586—1670), einem Mädchen seines Standes, der Tochter des Kupferschmiedemeisters Samuel Beichling zu Eisleben. Seine Vorfahren und mehrere seiner Nachkommen nährten sich von demselben Geschäfte. Als er am 20. August 1636 im 54. Lebensjahre starb, hinterließ er an Kindern eine verheirathete Tochter und drei Söhne.

Während Valentin und Christoph, die beiden ältesten, bei dem Gewerbe des Vaters blieben, schlug der im September 1622 geborne Georg, unseres Händel's Vater, eine andere Richtung ein. Er wurde Barbier und Wundarzt, wählte also zu seiner Berufsthätigkeit ein Mittelding zwischen Wissenschaft, Handwerk und Kunst. Den Anfang hierin machte er gewiß als einfacher Barbier, und seine erste bürgerliche Stellung begründete er sich durch eine frühzeitige Heirath. Am 15. April 1639 starb der Halle'sche Barbier Christoph Oettinger, hinterlassend eine Wittwe mit der er erst seit 4½ Jahren verbunden war. Vier Jahre später, am 20. Februar 1643, heirathete Georg Händel diese Wittwe und erreichte dadurch, daß er schon jetzt nach kaum zurückgelegtem zwanzigsten Lebensjahre als „Meister Görge" in die Bürgerrollen der Stadt eingezeichnet wurde. Die Vermuthung liegt nahe, Wittwe Anna Oettinger habe durch Gesellen das Geschäft ihres Mannes fortgesetzt, Georg Händel sei noch von Oettinger selber in die Lehre genommen worden, dann der Frau untergeben gewesen, bis er sich mit ihr ehelich verband. Sie war ihm an Alter zehn Jahre überlegen. In dieser Ehe wurden ihm sechs Kinder geboren, drei Söhne und drei Töchter, von denen aber

---

2) G. F. Händel's Stammbaum von Karl Eduard Förstemann. Leipzig 1844. Fol. Taf. I.

3) J. Gf. Olearius, Coemeterium Saxo-Hallense. Wittenberg 1674. 4. p. 152.

nur das erste und das fünfte Kind, Dorothea Elisabeth und Karl, das Geschlecht fortpflanzten.

Meister Görge blieb nicht im Niedrigen sitzen, sondern strebte rüstig aufwärts. Einen bedeutenden äußeren Erfolg seiner Geschicklichkeit errang er schon 1652, da er zum Chirurgen des Amtes Giebichenstein ernannt wurde. Wann er weiter zum fürstlich sächsischen (und churfürstlich brandenburgischen) geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen zu Halle aufrückte, war nicht zu ermitteln; jedenfalls vor 1674.

Am 9. October 1682 starb seine Ehefrau Anna im 72. Lebensjahre. Georg Händel zählte schon zweiundsechzig, dennoch schritt er zur zweiten Ehe. Er erwählte sich Dorothea, die Tochter des Pastor Georg Taust zu Giebichenstein, dem er lange bekannt und wahrscheinlich auch gut befreundet war; ebenfalls kannte er die Jungfrau seit vielen Jahren. Schon am 23. April 1683 war die Hochzeit, und der alte Pastor schrieb ganz vergnügt in sein Kirchenbuch:

> „Der Edele, wolEhrenveste, grosachtbare und kunstberühmte Hr. Georg Hendel, Churfürstl. Brandenburg. wolbestalter Kammerdiener mit Jungfer Dorotheen, meiner Tochter, den 23. Aprilis zu Giebichenstein."

Schloß und Dorf Giebichenstein an der Saale, im Norden von Halle gelegen und damals eine viertel Stunde von dieser Stadt entfernt, ist jetzt fast ganz mit derselben verbunden und nach und nach zu einem reizenden Vergnügungsorte der Hallenser umgeschaffen. Von der alten Kirche zu St. Bartholomäus ist der Thurm erhalten, alles Uebrige aber mußte um 1740 einem Neubau Platz machen. Hier wirkte Georg Taust von 1654 bis zu seinem Tode 1685 als der siebente evangelische Prediger an dieser Kirche.[4]) Vorher war er zu Neuendorff, und von 1648 bis 1654 zu Dießkau, in einem Dorfe welches eine kleine Meile von Halle an der alten Leipziger Landstraße liegt.[5])

D o r o t h e a T a u s t sollte H ä n d e l's M u t t e r werden. Weil

---

4) J. Chr. von D r e y h a u p t, Beschreibung des Saal-Creyses. Halle 1755. Fol. II, 900—901.

5) D r e y h a u p t II, 893—94.

ich so glücklich war noch ein Exemplar des Leichen=Sermons zu finden, der zu ihrem Andenken gehalten und auf Kosten ihres großen Sohnes gedruckt wurde, so kann ich auch über sie und ihre Eltern alles mittheilen was man nur wünschen mag. Lasse aber die Memoria Defunctae, diese Urchronik der Händelschen Familie, selbst reden, da sie uns den protestantisch frommen Sinn und die altehrwürdigen Sitten derselben besser als jegliche Beschreibung veranschaulicht. Es heißt dort:

„Sie erblickte das Licht dieser Welt zum erstenmal im Jahr Christi 1651 den 8. Febr. st. v. [nach dem alten Kalender] zu Dießkau. Ihr Herr Vater war Tit. Herr George Taust, wohlverdienter Pastor zu besagtem Dießkau, der aber nachhero von der damahligen Hochfürstl. Herrschaft zum Diener des göttlichen Worts bey der Gemeinde zu Giebichenstein und Erölwitz ordentlich vociret worden. Ihre Frau Mutter ist gewesen Frau Dorothea, eine gebohrne Cunoin, Tit. Herrn Johann Christoph Cunoes Not. Publ. und Arendatoris des Amts Beesen, wie auch hernachmahls wohlbestalten Ober=Bornmeisters alhier, eheleibliche Tochter. Der Herr Groß=Vater, von väterlicher Seite, war Herr Johann Taust, welcher bey den damahligen Religions=Troubeln und harten Verfolgung der Augspurgischen Confessions-Verwandten [um 1625], der reinen Evangelischen Wahrheit zur Liebe, aus dem Königreich Böhmen entwichen, alle seine Güter nach der Vorschrift Christi Matth. XIX, 29. freywillig verlassen, und lieber als ein privatus allhier zu Halle, als in seinem Vaterlande in gutem Ansehen und großem Vermögen leben wollen; welches veste Vertrauen auch der Höchste ihm reichlich vergolten. Die Frau Groß=Mutter, mütterlicher Seiten, ist gewesen Frau Catharina, gebohrne Oleariin, des Tit. theuren Herrn Johann Olearii S. S. Theol. Doctoris Superintendentis, wie auch Ober=Pfarrers und Pastoris bey der Kirchen zu U. L. Frauen eheleibliche Tochter."

„Sie zehlete dis unter die besonderen Wohlthaten, welche Ihr GOtt erwiesen, daß Sie aus priesterlichen Geschlechte herstamme und einen frommen Vater gehabt, welcher durch einen gerechten Eyffer vor die wahre Religion in die Fußstapffen seines lieben Vaters getreten. Von mütterlicher Seite her, konte Sie sich rühmen, daß Sie

mit dem gesegneten Stamm derer um die Kirche Christi, besonders an diesem Orte, hochverdienten Olearien, genau verwand. Dis gereichet Ihr aber zu noch mehrern Ruhm, daß Sie denen Tugenden derer Eltern und Groß-Eltern zu folgen sich ernstlich angelegen seyn ließ.

„Vorerwehnte fromme Eltern liessen, so viel an Ihnen war, nichts mangeln, was eine GOtt und Menschen wohlgefällige Aufferziehung erforderte: dahero Dero Herr Vater, als er einen aufgeweckten Kopf und ein gut Gedächtniß, womit GOtt Sie vor vielen andern ihres Geschlechts begabet, an seinem Kinde gewahr worden, es bey der Information privat-Praeceptorum nicht bloß bewenden ließ, sondern, so viel seine Amts-Verrichtungen es verstatten wolten, selbst Hand anlegte, und Sie so wohl im Christenthum vester zu gründen, als auch das H. Bibel-Buch bekannt zu machen, bemühet war; welche Arbeit der HErr auch dergestalt gesegnet, daß Sie bey mehrern Jahren, ja die gantze Zeit ihres Lebens, aus diesem in ihrer Jugend eingesamleten Schatz der besten Kern-Sprüche einen Vorrath über den andern zu ihrer eigenen und anderer Erbauung herausnehmen können. Diese ihre Christliche Aufführung und übrige angenehme Gemüths- und Leibes-Gaben, nebst vollkommener Wissenschaft einer Haushaltung vorzustehen, bewogen, bey ihren mannbaren Jahren, viele Gemüther, um eine eheliche Verbindung mit Ihr, bey ihren Eltern anzusuchen. Ob nun wohl diese einer glücklichen Veränderung niemahlen entgegen, vielmehr ihre Versorgung wünschten, so war Sie doch hierzu, aus Liebe zu Denselben, welche Sie bey ihren hohen Jahren, (zumahlen den Herrn Vater, nachdem Derselbe durch den Todt der Frau Mutter Anno 1681 in den Witwer-Standt gesetzet,) zu verlassen, Sie wider die kindliche Pflicht zu seyn hielte, auf keine Art zu bringen; ja die Liebe gegen ihren alten und wegen eines harten Falls elend gewordenen Herrn Vater war so groß, daß Sie, bey damals grassirender Contagion, ihr eigenes Leben (für welches doch der Herr Vater gesorget und seine Tochter anderswo hingebracht) nicht schonete, vielmehr ihn, da die Pfarr-Wohnung zu Giebichenstein bereits starck inficiret, nicht unbesuchet gelassen, noch erwogen, daß der Todt, so ihre Jungfer Schwester, ältesten Herrn Bruder, als Adjunctum seines Herrn Vaters, und

dessen Eheliebste durch diese Seuche dahin gerissen, auch ihrer daselbsten warten möchte. Vielmehr blieb sie bey Leistung ihrer kindlichen Pflicht unerschrocken und getrost, indem sie wuste, daß GOtt in diesen trübseeligen Zeiten Sie erhalten, und auch vom Tode erretten könne, wie denn unsere Selige zum Preise GOttes, daß sie seines allmächtigen Schutzes damals an ihr erfahren, öffters zu erzehlen pflegte. Als aber solche Plage hinwieder gäntzlich cessiret, und ihr alter Herr Vater, durch eine anderweitige Adjunction ihres jüngsten Herrn Bruders, in etwas, bey seinen nunmehr beschwerlich gewordenen Amts-Verrichtungen, soulagiret; vermochte die Seelige der weisen Führung des Höchsten und dem vielen Zureden ihres Herrn Vaters auch andrer guten Freunde nicht länger zu widerstehen, und resolvirte sich, nach vorhergegangenem fleissigen Gebet, in dem Namen GOttes, mit dem um Sie anhaltenden Herrn George Händeln, Sr. Hochfürstl. Durchl. Herrn Augusti, Hertzoges zu Sachsen und Postulirten Administratoris des Primats-Ertz-Stiffts Magdeburg, wohlbestalten Geheimten Cammer-Diener in ein Christliches Ehe-Verbindniß einzulassen, welches auch kurtz darauf zu Giebichenstein an H. Stätte, durch priesterliche Copulation, die ihr Herr Vater zu seinem höchsten Vergnügen noch selbst verrichten konnte, am Tage Georgii, war der 23. April des 1683. Jahres, vollzogen wurde."

Wer diese Mittheilungen aufmerksam liest, der wird leicht bemerken, daß alle hervorstechenden Züge der Mutter bei dem Sohne wieder zu Tage kommen. Den hellen Geist, die tiefe Frömmigkeit und Bibelkenntniß, die starke Liebe zu den Eltern, die geringe Neigung zur Heirath eben in der Blüthe der Jugend, die Tüchtigkeit in dem gesammten Tagewerk, den Ernst und die Sittsamkeit: das alles hat sie mit ihm gemein, hat sie ihm eingeboren und eingebildet. Jungfrau Dorothea stand im dreiunddreißigsten Lebensjahre, der erwählte Gemahl im dreiundsechzigsten, im Greisenalter; über die Zeit, welche man die besten Jahre nennt, war auch sie schon hinweg. Wohin man sieht, überall Gesundheit und züchtig ehrbarer Sinn, aber nirgends eine Spur von hervorstechender Körperschönheit, wie sie sonst in den nächsten Geschlechtern nach dem 30jährigen Kriege so auffallend häufig erscheint, noch Werthlegung darauf. Auch das ist

eine Eigenthümlichkeit, die sich beim Sohne wiederfindet. Man sieht also, daß einige Grundlinien für seinen Charakter schon hier gezogen waren.

„Wie nun Ehen," heißt es in dem Lebensbericht der Mutter weiter, „die auf kein vergängliches Interesse, sondern vielmehr auf Gleichheit der Gemüther und wahre Tugend gegründet, nicht anders als wohl gerathen können; also hat auch unsere Seelige mit diesem ihrem Ehe-Herrn bis an den Tag seines Todes, iederzeit ruhig, vergnügt und Christ-friedlich gelebet, auch mit ihm gezeuget Vier Kinder: als zwo Söhne, davon aber der erstere gleich in der Stunde seiner Geburt Ao. 1684 hinwieder seelig verstorben; dessen Verlust aber der Grundgütige GOtt, zu der Eltern und des Herrn Groß-Vaters Freude, hinwieder ersetzte durch Schenkung des andern Sohnes, nemlich

Georgen Friederichen, gebohren den 23. Febr. Anno 1685 . . . . .

Und zwo Töchter, namentlich

I. Dorothea Sophia, so gebohren den 6. Octobr. Ao. 1687 . . . . .

II. Johanna Christiana, gebohren Ao. 1690 den 10. Jan."

Das Söhnlein wurde nach damaliger Sitte bald, und zwar schon am folgenden Tage getauft. Auf nachstehende Weise ist das Ereigniß in das Kirchenbuch eingetragen:

„1685.
Die Woche Sexagesimae.

Febr.	Vater.	Täuffling.	Pathen.
♂ 24	Hr. Georg Händel, Cammerdiener und Amts Chirurgus.	Georg Friederich	Herr Philipp Fehrsdorff, Hochfl. Sächs. Verwalter zu Langendorff, Jungfer Anna, Herrn Georg Taustens, gewesenen Pfarrers zum Giebichenstein S. nachgel. Jgfr. Tochter, und Hr. Zacharias Kleinhempel, Amtsbarbier auffm Näumarckt allhier." [6])

6) Taufregister der Oberpfarrkirche zü Unser Lieben Frauen in Halle a. S. von 1607—1686 p. 663.

♂ bezeichnet den Dienstag, also ist Händel am Montage geboren. Von den Pathen war Fehrsdorff oder Pferstorff sein Schwager, Kleinhempel ebenfalls, Anna Taust war seine Tante, Schwester der Mutter. Die Namen Georg Friedrich hat er also nicht von seinen Pathen erhalten. Man sieht auch, daß der alte Pastor Georg Taust, der Großvater, nicht mehr unter den Lebenden weilte. Er war vor einigen Wochen gestorben. Die Worte des Leichenredners, auch er habe über den zweiten Sohn seiner Tochter Freude empfunden, sind daher etwas zu weit gegriffen. Aus Trauer über den Großvater konnte sich bei der Taufe Georg Friedrich's wohl nur eine gedämpfte Freude kund geben.

Bisher galt Händel als der erstgeborne und einzige Sohn zweiter Ehe, von einem älteren Bruder wußte auch Förstemann nichts. Und sehr sonderbar hat man über Tag und Jahr seiner Geburt hin und her gerathen. Allein richtig ist die Angabe bei Walther[7]), dem ersten welcher von Händel's Leben öffentlich etwas bekannt machte, und darnach bei Dreyhaupt[8]), der hier aber keineswegs, wie Förstemann meint, selbständig forschte, sondern einfach das musikalische Lexicon ausschrieb. Acht Jahre nach Walther verwirrte Mattheson das Jahr, indem er auf 1684 hinwies[9]); und dann 1761 aus reiner Fahrlässigkeit auch den Geburtstag, da er mit Mainwaring[10]) diesen auf den 24. Hornung setzte.[11]) Durch die Inschrift auf Händel's Denkmal in der Westmünsterabtei wurden diese Irrthümer sanctionirt. Seit dieser Zeit gerieth die Zeitangabe in Händel's Leben vollständig in Verwirrung. Burney vermißt Genauigkeit und Uebereinstimmung bei den Nachrichten über Händel's Jugend, schließt sich aber den genannten Gewährsmännern einfach an indem er meint, darüber mindestens sei man einig, daß er zu Halle am

---

7) Musikalisches Lexicon. Leipzig 1732. S. 309.

8) Beschreibung des Saal-Creyses II, 625.

9) Ehren-Pforte. Hamburg 1740. 4. S. 93.

10) Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. London 1760. p. 1.

11) G. F. Händel's Lebensbeschreibung. Uebersetzet von Mattheson. Hamburg 1761. S. 1.

24. Februar 1684 geboren wurde.[12]) Eschenburg, Burney's Uebersetzer, kann sich hierbei nicht beruhigen, da er Walther's abweichende Angabe gewahr wird, schreibt nach Halle, und verkündet die glückliche Entdeckung: „aus dem Kirchenbuche der lieben Frauenkirche zu Halle, und dem mir von dem würdigen Prediger an derselben, Herr Pockels, mitgetheilten Auszuge daraus, ergiebt sich itzt der Umstand mit Gewißheit, daß Händel 1685 den 24. Februar geboren sey."[13]) Auf diese Weise war Burney berichtigt und Walther berichtigt, war den Engländern bewiesen, daß sie mit der großen Feier des Jubiläums um ein Jahr zu früh gekommen, und überhaupt alles in Ordnung gebracht. Einige Zeit nachher hieß es plötzlich wieder, Händel sei schon 1684 in die Welt getreten: man vergleiche die einschlagende musikalische Literatur der letzten fünfzig Jahre. Förstemann schreibt zum zweiten Male das Kirchenbuch aus, zieht das Jahr 1685 wieder hervor, muß aber wegen des Geburtstages im Ungewissen bleiben, da im Kirchenbuche nur gesagt ist: getauft am 24. Februar. Eschenburg's Entdeckung ist zur Hälfte wieder dahin. Doch mit großer Wahrscheinlichkeit glaubt Förstemann den Tag der Geburt auf den 23. legen zu dürfen, weil damals noch die Sitte bestanden, das Kindlein gleich am andern (oder dritten) Tage zu taufen: welche Vermuthung C. v. Winterfeld indeß nicht abhalten konnte, wieder den 24. als Geburtstag zu bezeichnen.[14]) Mutter und nächste Verwandte werden es doch wohl gewußt haben. Daher denke ich, in diesem Punkte habe der Irrthum seinen Cirkelgang nunmehr vollendet, und sei uns endlich gestattet, wieder auf das Richtige zurück zu kommen.

Auch an Händel's Vater hat man auszusetzen gehabt. Besonders die Deutschen wollten ihn an Stand und Gesinnung niedriger haben, als er wirklich war. So sagt Rochlitz, um zu beweisen, daß

---

12) „It is however generally agreed, that the great musician, George Frederic Handel, was born at Halle the 24th of February, 1684." Sketch in Commemoration of Handel. London 1785. 4. p. 2.

13) Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London 1784 angestellten Gedächtnißfeier. Uebersetzt von J. J. Eschenburg. Berlin 1785. 4. S. IV.

14) Der evangelische Kirchengesang. Leipzig 1847. 4. III, 55.

Händel gleich Bach „in niederm Stande und in kümmerlichen Verhältnissen aufgewachsen" sei: „Die neuesten Biographen Händel's haben seinen Vater einen Arzt genannt: doch wohl, um des herrlichen Mannes Abkunft zu heben. Ich aber glaube ihn selbst zu heben, wenn ich der Wahrheit gemäß sage: Händel's Vater war, nach damaligem Ausdruck, ein Bader, nach jetzigem ein Barbier, zu Halle, der höchstens dann und wann in die Chirurgie hineingepfuscht haben mag. Auch seine Gedanken vom Sohne, seine Gesinnungen gegen ihn, seine Art, ihn — nicht sowohl zu erziehen, als zu handhaben, waren ganz die eines gewöhnlichen Barbiers."[15]) Wo Rochlitz diese „Wahrheit" gefunden, sagt er nicht. Leicht müßte es für ihn gewesen sein, hier das Rechte zu erfahren, da von Leipzig nach Halle so gar weit nicht ist. Rochlitz gehört zu den Geistreichen, die geschichtliche Einsicht verachten und doch aller Orten mit ihrem historischen Wissen großthun. Auch der Schluß von den Erziehungsgrundsätzen auf den Stand ist verkehrt genug: ein gewöhnlicher Bader, noch dazu ein hochbejahrter, hätte sich mit der Aussicht, sein Sohn werde einmal zu einem angesehenen Musiker aufsteigen, gewiß zufrieden gegeben, nicht so ein fürstlicher und amtlicher Diener von ansehnlicher Verwandtschaft und in behäbigen Vermögensumständen. Den Vater des Sohnes wegen heben, ist noch immer viel edler, als ihn und seine Handlungsweise nach willkürlichen Einfällen schlecht machen. Aber hier ist auch das erste nicht nöthig: man bleibe einfach bei der Wahrheit, sie ist sich selber Schmuck genug und zeigt Händel's Verhältniß zu seinen Eltern in einer Schönheit, welche demselben durch keine Ausschmückung verliehen werden könnte.

Daß Georg Friedrich auch seines alten Vaters, nicht bloß der Mutter Liebling gewesen, setzen die Erzählungen unbestimmt voraus. Den sicheren Beweis lieferte mir eine Thatsache, die mich sehr überraschte: den noch lebenden Herrn Otto Hendel, Buchdruckereibesitzer zu Halle, fand ich auf den ersten Blick dem großen Manne ähnlicher, als viele Kupferstiche. Was sich so lange, und zwar bei einer Nebenlinie die sich schon um 1620 abzweigte, gleichmäßig erhielt, ist gewiß als das ächt Händelsche Familiengesicht anzusehen. So ist kein Zwei-

15) Für Freunde der Tonkunst. Leipzig 1832. IV, 154.

fel: beide, Vater und Mutter, fanden sich in ihm wieder. Kenner menschlicher Natur wissen, welch ein eheliches Glück ein solches Kind voraussetzt und fortdauernd erhält. Und wie wir hervorstechende Gemüthsneigungen sowie den ehrbar bürgerlichen Sinn bei der Mutter vorgebildet fanden, so zeigt der Lebensgang des Vaters, daß dieser etwas besaß von dem kühnen Drange nach außen und aufwärts, von dem unbeugsamen Willen und der bis in das höchste Alter ungeschwächten Kraft, von jenen Eigenschaften also, durch welche der Sohn die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregte und seinen Genius nach langem Kampfe zum Siege verhalf. Der Genius, der Tongeist ist Gottes Gabe, die Geistes- und Körperformen sind ein Ueberkommniß der Familie, bei gewöhnlichen Menschen durch allerlei Vorurtheile gebunden, bei hervorragenden Naturen zu individueller Freiheit, zum Charakter ausgebildet: und die Beschreibung eines solchen Lebens höherer Begabung muß bestrebt sein, jeden Schritt seiner Entwickelung, von der traulichen engen Umfriedung der Familie aus bis zum Höchsten aufsteigend, verständlich darzulegen.

2.

Kindheit.

Die Stadt Halle im Bisthum Magdeburg gehörte früher zum Churfürstenthum Sachsen. Bei dem Friedensschlusse 1648 wurde das Bisthum dem Churfürsten von Brandenburg zugesprochen, doch sollte dieser erst nach dem Tode des sächsischen Prinzen Augustus, dem es zur Verwaltung überwiesen war, davon Besitz ergreifen. Herzog Augustus hatte seinen Hofhalt zu Halle in der berühmten und alterthümlich schönen Moritzburg; er war es, der Händel's Vater zum geheimen Kammerdiener ernannte. Durch den Administrator kam fürstlicher Glanz in die Stadt und Festlichkeit einer Residenz. Was diesem Hofe an Größe abging, ersetzte die Verwandtschaft mit dem weitverzweigten sächsischen Fürstenhause; reicher Verkehr zwischen Brüdern und Schwähern und Vettern trat an die Stelle königlicher Pracht. Zu einem solchen Hofe, der durch seine zufällige Exi-

stenz ein mehr bürgerliches Ansehen gewann, nehme man eine Stadt wie Halle. Nicht groß noch durch einen besonderen Berufszweig, wie z. B. Leipzig, bedeutend genug, um rein auf sich selbst zu stehen, mußte das Bürgerthum sich einem solchen Hofe leicht anschließen, um so mehr als es demselben viele vergnügte Tage und zum Theil seinen Wohlstand verdankte. Diese gemüthliche Zeit reichte nicht bis in Händel's Kindheit herab, wohl aber das frische Aufblühen der Stadt und das rege Leben, das sie im Gefolge hatte. Der Administrator starb 1680. In dem nächsten Jahre fand sich der große Churfürst in Halle ein, um die Huldigung aller Stände des Herzog- oder Bisthums Magdeburg zu empfangen. Seit der Zeit steht das ganze Gebiet unter preußischer Verwaltung. Händel, dessen Vorfahren aus Schlesien und Böhmen nach Niedersachsen wanderten, ist also ein geborner Preuße.

In Halle wohnte Georg Händel „am Schlamme" in einer trotz des bösen Namens doch recht reinlichen Stadtgegend. Sein Wohnhaus, die Geburtsstätte seines Sohnes, kann nicht mit völliger Sicherheit angegeben werden. Doch vereinigen sich die Angaben dahin, es sei das jetzt dem Kaufmann F. W. Rüprecht gehörende Haus, Großer Schlamm Nummer 4, gewesen; die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, hat er ein werthvolles Besitzthum gehabt. Von hieraus führen einige Schritte rechts die Straße hinauf zur Moritzburg, und einige links auf den belebten Markt vor der Hauptkirche zu U. L. Frauen.

Hier verlebte Georg Friedrich die Tage seiner Kindheit und ersten Jugend. Alle, die sich seiner Geburt gefreut hatten, konnten ihn bald herrlich heranwachsen sehen. Nach bekannten Erzählungen war auch seine Kindheit voll merkwürdiger Begebenheiten und bestimmter Hinweise auf die nachherige Laufbahn. Die Berichte hierüber sind uns aus England zugegangen und zwar erst nach Händel's Tode, Mainwaring (1760) macht daraus eine recht umständliche Geschichte. Den Kern dieser Nachrichten halte ich für wahr, sie stimmen vortrefflich zu Händel's Natur, sind auch sicherlich von ihm selber in Umlauf gesetzt. Einiges läßt sich berichtigen; im übrigen bilden sie die Hauptquelle etwa über die zwölf ersten Lebensjahre. Im Anschlusse an diese Ueberlieferungen ist das Folgende erzählt.

Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach, und fing selber an zu musiciren, als er kaum seiner Gliedmaßen mächtig war. Tuthorn, Trompete, Pommer und Flöte, Trommel und Maultrommel und was der Weihnachtsmann Alles zu bescheren pflegt, bildete anfänglich sein Orchester. Zuerst war es der Sippschaft nur eine Merkwürdigkeit mehr an dem merkwürdigen Kinde; als aber die Musik immer ärger und besonders immer ernster betrieben wurde, gerieth man in Unruhe. Der Vater hatte seine früheren Kinder, namentlich die Söhne, nicht höher bringen können, als er selber gekommen war; dieser spätgeborne Liebling aber sollte von dem nach und nach erlangten Wohlstande Nutzen haben, um so mehr, als sich eine große Lernbegierde kund gab. Er sollte die Rechte studiren. Die Liebe zur Musik mußte gedämpft, sein Thätigkeitstrieb in andere Bahnen gelenkt werden. Daher hieß es: die Klimperei wolle man nicht mehr hören, musikalische Häuser seien fortan zu vermeiden, und so weiter! Es fiel ihm schwer aufs Herz; nach dem erzürnten Gesicht der Eltern mußte er sich schuldig fühlen, und wußte doch nicht wie. Für den Augenblick war es ihm wohl, als dürfe er sogar den Musikanten eines Ehrbarn und Hochweisen Raths, wenn sie des Abends vom Thurm der Liebfrauenkirche (wie noch geschieht) „die Nacht ist kommen" „Nun ruhen alle Wälder" „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" „Vater unser im Himmelreich" und derlei fromme Gesänge abbliesen, nur verstohlen zuhören. Des Vaters Wille änderte sich nicht, Georg Friedrich's Neigung auch nicht: wie sollte es werden? Aber leiden mochte ihn nun einmal Jedermann, so fanden sich leicht Helfer und Hehler. Es war das erste Mal, daß ihm Freundesbeistand von Nöthen war, und er entging ihm auch nicht. Ob es die Tante Anna gewesen ist, oder wer sonst noch mit dabei war, läßt sich nicht sagen: genug, ein kleines Clavichord wußte sich unbemerkt ins Haus zu stehlen und nahm oben unter dem Dache Platz. Dies ist eine Art von Clavier, aber nur so groß, daß es ein behender Mann unter dem Arme forttragen kann; auch sein Ton ist so, daß er nur so eben die Mäusemusik überragt und muß Einem, der heimlich spielen will, äußerst erwünscht sein. Der Knabe konnte dreist daran gehen, wenn die Andern zu Bette waren, konnte sich bis zum Fortissimo aufschwingen: es hörte Niemand. Die ersten

Früchte dieser nächtlichen Uebungen waren nur für ihn allein, in den Theegesellschaften durfte er sein Licht nicht leuchten lassen. Doch läßt sich annehmen, daß dem Vater bedeutet worden, ein wenig Kunstübung schade auch einem Studirten nichts, die Zeiten hätten sich hierin schnell geändert, da nun so viele Kinder etwas Musik trieben, von denen doch die wenigsten gedächten ihr Brod daraus zu ziehen. Der Knabe hatte unterdessen gezeigt, daß er auch noch für andere Dinge Lust und Fähigkeit besaß, also konnte der alte Vater ein Uebriges thun und die Musikübung freigeben. In diesem heimlichen Spielwerk bemerkt man die Neigung, eine Weile still in sich zu beharren; aber auch die ersten Spuren jener Kühnheit, die der innern Kraft vertraut und zur Selbständigkeit hindrängt.

Eine Reise nach Weißenfels sollte weiteres offenbaren. Der Vater hatte dort beim Herzoge zu thun. Sein Sohn wollte mitgenommen sein, um den Neffen Georg Christian, nicht den Halbbruder wie allgemein erzählt wird, zu besuchen; aber der Vater schlug es ab. Der Reisewagen setzte sich in Bewegung, der Knabe sah leider, daß für ihn kein Platz bereitet wurde: da machte er in der Noth und in der Eile einen neuen Plan. Er wußte sich so zu halten, daß ihn Niemand beachtete, und dann lief er zu Fuße hinterdrein bis er endlich den Wagen wieder einholte. Den Vater setzte der Streich in Erstaunen, die Strafpredigt begann. Aber der kühne Trotz lag nur in der That, das Mitkommen durchzusetzen, er war plötzlich gebrochen, als sich der Vater vernehmen ließ. Die Vorwürfe erwiederte der Knabe mit Bitten und Flehen, weinte heftig, wollte es auch nie wieder thun, aber sollte ihn doch nur mitnehmen, und redete sehr beweglich. Was war zu thun? nach einigen väterlichen Erwägungen mußte er aufsitzen. Zuerst wurden noch allerlei ehrenrührige Anmerkungen gemacht, und was die Mutter wohl denken werde, auch ein Plan ersonnen ihr nur recht schnell den Sachverhalt mitzutheilen; dann kamen fremde Gegenden und andere Menschen vor's Auge, es gab zu fragen und zu antworten, man sprach von kleinen Städten und großen Kirchdörfern, und langte vergnügt in Weißenfels an. Vier bis fünf Meilen waren es nur.

Nach Mainwaring stand Georg Friedrich im siebenten Jahre, als er diese heroische Fußtour unternahm. Das ist eine willkürliche

Annahme; zu den weiteren Reiseerlebnissen paßt es besser, wenn wir ihn uns etwas älter denken. Dortigen guten Freunden legte Georg Händel seinen Erziehungsplan vor, setzte auch hinzu, seine Grundsätze vermöchten der großen Musikliebe des Kleinen nur so eben die Waage zu halten. Unter den Freunden waren verständige Männer, die bemerkten: wo sich die Natur so stark erkläre, da habe man einen göttlichen Fingerzeig, Widerstand werde nicht nur fruchtlos, sondern vielleicht gar mit Schaden ablaufen. Es ist nicht zu verwundern, wenn man in Weißenfels von der Würde der Tonkunst etwas richtigere Gedanken hatte, als in Halle. Hier lebte ein edler Fürst, der für diese Kunst viel aufgehen ließ und täglich zeigte, wie werth ihm die Musiker waren; außer der Musik in den Kirchen fand auch das früheste deutsche Singspiel bei ihm eine besondere Pflegestätte. Ja was mehr ist, hier war der Vater der deutschen Musik, Heinrich Schütz geboren, Sohn des Bürgermeisters, und war hier bis in sein hohes Alter, das er auf 87 Jahre brachte, ein- und ausgegangen. Obwohl schon vor 20 Jahren verstorben (1585—1672), mußten sie ihn doch noch alle kennen und voll sein von seinen Verdiensten, auch von seinem Ruhm und Ansehen bei deutschen und auswärtigen Fürsten. Der sollte ebenfalls die Rechte studiren, that es auch, schrieb schon an seiner lateinischen Dissertation, als ihn höhere Bestimmung doch wieder davon wandte. Sie konnten kein besseres Beispiel finden. Weil indeß die Beweisführung von einem Freunde, dem früheren Capellmeister in Halle Joh. Philipp Krieger und dessen Gesellen, also von Musikern ausging, mußte sie für Georg Händel immer noch etwas parteiisch klingen; sie wurde aber nicht wenig bestärkt durch das, was sich bald darauf ereignete.

Die Capelle nahm den Knaben mit in ihre Uebungen, eines Sonntags auch mit aufs Orgelchor. Man hatte sich schon überzeugt, daß er sattelfest war, also hob ihn der Organist am Schluß des Gottesdienstes auf die Orgelbank, damit er zum Ausgang etwas loslassen könne. Der Fürst bemerkte das Experiment, hörte zu, fragte darauf seinen Kammerdiener, wer der kleine Organist gewesen, der sich eben so wacker gehalten. Dieser antwortete: „der kleine Händel aus Halle, meines Großvaters jüngster Sohn.“ Die Verwandtschaftsverhältnisse lagen in dieser Familie so närrisch, daß er hätte

mit Fug und Recht sagen können: „es war mein Onkel;" der Neffe war hier volle zehn Jahre älter als der Onkel. Hierauf wurde der Knabe gerufen sammt dem Vater. Einige Vorfragen leiteten bald auf das was schon erzählt ist. Der Fürst hielt der Musik eine Lobrede, die damit endete: es müsse zwar ein jeder am besten wissen, wozu er seine Kinder anführen wolle, doch seines Erachtens wäre es eine Sünde wider das gemeine Beste und die Nachkommen, wenn man die Welt eines solchen anwachsenden Geistes gleich in der Jugend berauben und dem nicht folgen wolle, wozu bereits Natur und Vorsehung die Bahn gebrochen. Fügte hinzu: er sei weit entfernt, das musikalische Studium Jedermann so ausschließlich anzupreisen, daß bürgerliches Recht und Sprachen darunter litten, wo die Möglichkeit vorhanden, müsse man alles dieses glücklich zu verbinden suchen; sein Wunsch ziele nur dahin, daß den Kindern in der Wahl des Berufs keine Gewalt angethan und insonderheit gegenwärtigem Knaben die Freiheit gelassen werde, dem natürlichen Hange seines Geistes zu folgen, es treibe ihn derselbe auch zu welchem guten Zwecke er immer wolle. Dem Sohne füllte er hierbei die Taschen mit Geld an und verhieß bei fortgesetztem Fleiße weitere Aufmunterung. Alles miteinander machte großen Eindruck. Die Musik sollte nun gewiß geduldet werden, und noch mehr, der Vater wollte bei seiner Zurückkunft nach Halle sich nach einem guten Lehrer umsehen und auch in diesem Zweige eine geordnete Unterweisung beginnen lassen. Der Vater wollte nicht dafür und auch nicht dagegen sein: er wollte der Natur ihren Lauf lassen, wenn auch ohne sonderliches Behagen. Ein Doctor der Rechte blieb nach wie vor das Ziel seiner Wünsche. Er bedachte nicht, wie sehr solche Vorfälle des Sohnes Geist entflammen und ihn in seiner angebornen Neigung befestigen mußten.

Hiermit ist die Erzählung über die Kindheit und diese selbst zu Ende, wenn auch noch in sehr kindlichen Jahren. Ich muß diesen Abschnitt mit einer allgemeinen Bemerkung beschließen. Der Gegensatz: wunderbarer Trieb zur Tonkunst beim Kinde und Hemmung desselben beim Vater, zieht sich durch Alles was aus der Kindheit zu berichten war. In diesem Grundgedanken haben die Geschichtchen ihre höhere Bedeutung; das eben ist es, was sie über das Gebiet zufälliger Begebenheiten hinweg zu historischen Merkzeichen erhebt.

Denn den Widerwillen Georg Händel's gegen die „Profession der Musik" theilten damals Viele, besonders in Deutschland. Als hübschen Zeitvertreib ließ man die Musik wohl gelten, fand es auch ganz nett, wenn sich die Jugend damit zu schaffen machte, was in den ruhigen schlaffen Zeiten nach dem 30jährigen Kriege schnell Mode wurde; aber ein Hauptwerk des ganzen Lebens sollten nur diejenigen daraus machen dürfen, deren Eltern solches gethan und die es überhaupt nicht weiter zu bringen vermöchten. Sei doch außer Zweifel, daß die Musik im Vergleich zu andern Wissenschaften nur geringen Nutzen stifte, bloß zur Lust und Ergötzlichkeit diene; selbst in der Kirche komme es immer mehr aus dem Gebrauch, daß ein Diener des göttlichen Wortes mit der Musik beginne und mit der Predigt aufhöre, nämlich die Wirksamkeit als Cantor anfange und als Pastor sein Leben beschließe: lauter Beweisthümer gegen diese Kunst, wie man meinte. Dergleichen Gedanken gingen nirgends stärker um, als eben in Deutschland. Und doch war hier der Tonkunst in aller Stille schon ein fester Grund gelegt auf dem viele geschäftige Hände geräuschlos weiter bauten und Alles soweit bereiteten, daß Händel und Bach die Vollendung bringen konnten. Es war der schon genannte Heinrich Schütz, welcher für deutsche Musik wirkte wie ein Heiliger für die Kirche; doppelt verdienstlich, da es in dem schrecklichen 30jährigen Kriege geschah. Er zügelte den eignen Geist, daß er nicht unstät wurde noch verzagte; erschöpfte die Kunst und verkündigte sie in erhabenen Werken, die der Unsterblichkeit gewiß sind, obgleich man sie heut zu Tage fast vergessen hat; saß in der Heimath fest so lange es die Umstände gestatteten, dachte aber auch in der Fremde immer zunächst an das Vaterland und die heimischen Kunstgenossen: ein fester großer Mann, der sicher stand als Alles wankte, und durch sechzig Jahre! Man bedenke auch die Eigenthümlichkeit dieser Kunst. Der Krieg konnte ihr weniger anhaben, als irgend einer anderen Kunst oder Wissenschaft; ich meine sogar, daß er befreiend für sie gewirkt hat. Ihre Grundlagen sind unscheinbar, aber für eine fremde Hand auch unerreichbar, äußere Mißgeschicke können sie nicht zerstören, es muß, mehr als bei andern Künsten, wesentlich von innen, durch die Musiker selbst geschehen. Was man in anderen Fällen beklagt hat, gereichte dieser Kunst damals ebenfalls zum Ge-

winn: die Inhaber derselben gehörten großentheils zum geringeren Stande. Ihre sonstigen Fähigkeiten waren nicht weit her; das einzige, was sie zu allgemeiner Zufriedenheit verstanden, war ihre Profession, also mußte man sie wohl dabei lassen. Gegen Saitenspiel, Orgelkunst und den Contrapunkt der Cantoren hatte Niemand etwas einzuwenden. Selbst die berüchtigten Länderverwüster hegten gegen die Tonkunst nur friedliche Gesinnungen; und wessen Länder das Spiel des Krieges in Ruhe ließ, den erfreute das Spiel der Töne, so Dänemark, Braunschweig-Lüneburg, zu Zeiten auch Chursachsen und andere Höfe. War sie bei dem allgemeinen Zwiespalt doch Jedem willkommen, diese erwünschte Verständigung ohne rechtskräftige Verpflichtungen, diese durch ein paar Schafdärme, hohle Stangen, Trichter und Metalldrähte plötzlich herzustellende Harmonie! Musik müsse sein, in diesem Satze wenigstens waren alle Kriegsparteien und alle Glaubensgenossen einig.

In eine solche Zeit stelle man einen Mann wie Heinrich Schütz, und das Ergebniß ist begreiflich. Ueberall kümmerliche Verödung beim Friedensschlusse 1648, einzig und allein in der Musik prangende Gesundheit, reiche Fülle, tagtägliche Vervollkommnung und Aussicht auf eine herrliche Zukunft. Auf diese Weise war es möglich, die nach und nach wieder erstarkenden besseren Kräfte unseres Volkes zunächst um diese Kunst zu versammeln und an ihr zu weltgeschichtlicher Bedeutung emporzuheben. Wir konnten nun, und zwar durch die Tonkunst, den umwohnenden Nationen wieder beweisen, daß in uns noch Kräfte eines höheren Lebens vorhanden waren. Es ist der schönste Segen stiller Arbeit und einer durch mehrere Geschlechter erhaltenen guten Schule, daß sie den rechten Geistern die Stätte bereiten, die Handhaben darbieten und also dem Großen vorarbeiten kann; ohne solche Grundlagen ist keine Erhebung möglich, die Kräfte zerarbeiten sich nutzlos, oder flüchten in ein anderes Gebiet. Da aber die bisher gepflegte, mitunter auch etwas handwerksmäßig betriebene Kunst etwa seit 1670 anfing sich an einen falschen Geist zu verlieren, so war es nun wirklich hohe Zeit, daß wieder große Männer erstanden, die ihr besseres Theil retteten.

An den geringschätzigen Vorurtheilen des damaligen deutschen Bürgerstandes über Musik und Musiker hat man wieder ein recht

lehrreiches Beispiel, wie ein Volk es nur zu häufig liebt, über seinen eigentlichen Werth sich so gänzlich zu täuschen. Was damals Vorurtheil war, gestaltete sich hernach zum richterlichen Kunsturtheil, und so sehen wir mit Händel zugleich sein späteres deutsches Publikum heranwachsen.

3.

Studiosus der Musik und der Rechte und Schloßorganist zu Halle. Der Lehrer Fr. W. Zachau.

Bald nach seiner Zurückkunft von Weißenfels ging Georg Händel zu dem anerkannt tüchtigsten Musiklehrer in Halle, zu dem Organisten Zachau und besprach mit ihm seines Sohnes musikalische Lectionen. Die andern Studien hatten dabei ihren ungestörten Fortgang. Der Knabe kam rechtzeitig in die lateinische Schule und durchlief alle Klassen.

Von Friedrich Wilhelm Zachau's Compositionen ist soviel auf die Nachwelt gekommen, daß wir in den Stand gesetzt sind, seine Kunst beurtheilen zu können. Weil er der einzige eigentliche Lehrer war, den Händel gehabt hat, ist das sehr erwünscht, zur Abwehr von Irrthümern fast nothwendig, denn man stößt auf Aeußerungen, welche ihm eine höchst übertriebene Bedeutung beilegen. Als Mainwaring Händel's Verdienste abschätzte und ihn in den Chören mit Instrumentalbegleitung, überhaupt in der vollstimmigen Kirchenmusik über Alle erhaben nannte, fügte Mattheson hinzu: „Dieses hat seine Richtigkeit; es rührte aber Alles vom Zachau und vom Orgelschlagen her"[1]). In vielen Büchern wird seiner mit Ehren gedacht, er stand wegen seiner Kunst und vielleicht noch mehr wegen seiner Lehrgeschicklichkeit in großem Ansehen.

Was über sein Leben bekannt geworden ist, hat Walther überliefert, dessen kurze Mittheilung ich hier erneuere. „Zachau war gebohren Anno 1663 den 19. November in Leipzig, woselbst und nachgehends in Eilenburg sein Vater Stadt-Musicus gewesen, erlernete, nebst Abwartung der Schule, sowohl die Organisten- als Stadt-

1) Händel's Lebensbeschreibung S. 129.

Pfeiffer-Kunst ex fundamento; wurde Anno 1684 zum Organisten an die L. Frauen-Kirche in Halle vociret, welche function er auch, bis an sein An. 1721 den 14. Augusti plötzlich erfolgtes Ende, mit großem Ruhm verwaltet hat, indem er nicht nur viele Kirchen- und Clavier-Stücke gesetzet, sondern auch verschiedene brave Leute, und unter solchen insonderheit den weltberühmten Capellmeister, Hrn. Hendel, gezogen."[2]) Hier ist alles richtig bis auf die Angabe des Todesjahres. Zachau starb nicht 1721, sondern schon im August 1712. Bei Walther wird ein bloßer Druckfehler zu Grunde liegen, den später Dreyhaupt mit denselben Worten wiederholte[3]), ein neuer Beweis, daß dessen Angaben über Halle'sche Musiker nicht auf eigener Forschung beruhen. Auch die Zahl 1714 bei Gerber[4]) und bei Winterfeld[5]) bedarf der Berichtigung.

Walther's Druckfehler hat besonders in Bach's Leben eine kleine Verwüstung angerichtet, ich lege daher den Sachverhalt aus den Acten der Liebfrauenkirche kurz dar, ohne mich bei den unrichtigen Angaben der Bach'schen Biographen weiter aufzuhalten. Es handelt sich um die Zeit, wann Bach eine Berufung nach Halle erhielt, und die Umstände unter denen es geschah. Als Zachau starb, war die große Orgel dem Einsturz nahe. Der „berühmte Orgelmacher" Christoph Cuntzius baute für 6300 Thaler in drei Jahren eine neue; Bach in Weimar machte die Disposition. Diesem wurde die Stelle zuerst angetragen. Die in Aussicht stehende Musterorgel erweckte ihm Lust dazu. Gegen Ende des Jahres 1713 reiste er nach Halle, machte den Leuten seine Aufwartung, ließ sich auf den vorhandenen Orgeln hören und componirte auf „höfliches anhalten" des Hauptpastors eine Kirchencantate, vermuthlich das Stück „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen"[6]). Dann reiste er heim, bekam im Januar 1714 die Vocation nachgesandt, schickte sie indeß wieder zurück, hatte darüber noch einen kleinen Strauß mit den Kirchenältesten, aus dem er sich aber, wie zwei Briefe von ihm beweisen, aufs

2) Lexicon S. 654—55.
3) Beschr. des Saal-Creyses II, 753.
4) Neues Lexicon der Tonkünstler. III, 50.
5) Evangel. Kirchengesang III, xx und 258.
6) J. S. Bach's Werke. Ausgabe der Bachgesellschaft. V. 1, 1—64.

schönste herauswickelte. Die Dienstverhältnisse sagten ihm nicht zu, besonders war das Einkommen — 140 Thlr. Sold, 24 Thlr. zur Wohnung, 17½ Thlr. für Holz, „vor die Composition der Catechismus-Musique jedesmahl 1 Thlr.," für jede Brautmesse auch 1 Thlr. — mindestens nicht höher als in Weimar. Sein Fürst verlieh ihm jetzt den Titel Concertmeister und behielt ihn dafür noch mehrere Jahre in seinen Diensten. Trotz dieser Erörterungen hatten die Hallenser doch so vielen Respect vor Bach's Kunst und Unparteilichkeit, daß sie ihn 1716 nebst Kuhnau aus Leipzig und Rolle aus Quedlinburg zur Revision der neuen Orgel einluden. Gottfried Kirchhoff war inzwischen (1714) Organist geworden, nachdem auch Valentin Hausmann und Melchior Hofmann, weil sie „das Firum sehr schwach" fanden[7]), die Stelle ausgeschlagen hatten. Die näheren Verhandlungen nebst den Bach'schen Briefen werde ich gelegentlich an einem passenden Orte mittheilen.

Auch in Lübeck lebte um diese Zeit angeblich ein Musikus Namens Zachau, Schüler von Theile und Rathsmusikant daselbst[8]). Ein Vorname ist nirgends angegeben, man wäre versucht beide für eine Person zu halten, was u. A. Hawkins auch gethan hat[9]), wenn nicht Moller ausdrücklich bemerkte: „Petrus Zachou, Musicus & Cornicen Senatorius Lubecensis."[10]) Also nicht Zachau, sondern Zachou, mithin auch kein Bruder.

Zachau hatte kaum das 30ste Lebensjahr überschritten, als ihm Händel zugewiesen wurde. Dieses muß man wohl beachten. Ein anderes ist es, ob der Lehrer mit Allem abgeschlossen hat, oder ob er selber noch rüstig an seiner Durchbildung arbeitet. Von Zachau's Werken machte Winterfeld in den Nachträgen zum letzten Bande seines Evangelischen Kirchengesanges fünf Cantaten namhaft und besprach drei davon mit Rücksicht auf die Behandlung des Chorals ein wenig. Seit der Zeit hat sich mehr finden lassen, besonders an Compositionen für die Orgel über den Kirchenchoral. Diese wollen wir uns zunächst etwas näher ansehen.

---

7) Mattheson, Ehrenpforte S. 105.

8) Mattheson, Critica Musica II, 57.

9) A General History of Music. London 1776. 4. IV, 233 und 34.

10) Cimbria literata. fol. I, 748.

Choralbehandlungen für die Orgel.

Die Sätze über sieben verschiedene Choräle hat uns der unermüdliche Lexicograph, Organist Walther zu Weimar erhalten. Dieser schrieb sich von seinen Vorgängern und Zeitgenossen zusammen, was ihm der Aufbewahrung werth schien, ordnete es nach den Chorälen und fügte schließlich seine eigenen Productionen bei. Die handschriftliche Sammlung, jetzt nebst allen übrigen Werken Zachau's in der Berliner öffentl. Bibliothek, ist dieser vergleichenden Zusammenstellung wegen ungemein lehrreich.

Das Adventslied „Nun komm, der Heiden Heiland" hat Zachau in drei Sätzen behandelt. Der erste (in der Handschrift der zweite) benutzt den ganzen Choral und setzt dazu einen bewegteren Contrapunkt. Der zweite macht aus der ersten Melodiezeile ein Fugenthema, das aber nur zweimal die vier Stimmen durchläuft. Der dritte Satz ist eine „Choralveränderung" nach damaligem Ausdruck, spielt den Gesang einmal in der Oberstimme durch und macht darüber drei Variationen, in denen sich zwar keine starke Phantasie, aber auch kein wildes Draufeinhauen kundgiebt. Wie viel reicher an Ton und Erfindung sind die Sätze von Burtehude und Bach! Schon die kleine Aenderung, welche Bach gleich zu Anfang mit dem Thema vornimmt, setzt ein tieferes Musikgefühl voraus, als Zachau besaß.

Es folgen drei Weihnachtsgesänge. „Vom Himmel hoch da komm ich her" ist ein kleines dreistimmiges Präludium mit der Melodie in der Oberstimme und, von kleinen Vorandeutungen der Melodie in den unteren Stimmen abgesehen, freier Begleitung; scheinbar kunstlos, doch recht ansprechend. Bach und Walther gaben ihrem Vorspiel hier einen ähnlichen Bau, aber bei dem ersten waltet ein freudigerer Geist. Auch hier ist ein zweiter Satz oder Vers vorhanden: die Melodie ist in den Baß verlegt, jede Choralzeile wird von den begleitenden Stimmen vorgedeutet, doch ist die Arbeit um so viel steifer geworden, als sie künstlicher erscheint. „In dulci jubilo" kommt dem von Burtehude durchaus nicht gleich, obwohl in der Form Verwandtschaft herrscht. Die erste Zeile des Gesanges „Wir Christenleut habn jetzund Freud" ist fugenartig be-

handelt und recht weit ausgeführt; das Thema und dessen Umkehrung erscheinen einmal zu gleicher Zeit, aber kühne Gedanken sind nirgends zu finden.

Die erste Zeile von Simeon's Gesang „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" veranlaßte den Tonsetzer zu einer vierstimmigen Fuge, die als solche nicht übel ist, aber keine Spur von Geist offenbart. Bei tieferem Eingehen auf diesen herrlichen Choral muß man schon die Anlage, den Bau des Ganzen für ungeeignet halten, denn nur bei Benutzung der vollen Melodie läßt sich die Versenkung in den Gedanken des Abscheidens genügend ausdrücken. Das wußte niemand besser als Bach.

Für das Pfingstfest setzte Zachau das Präludium „Komm heiliger Geist Herre Gott." Der Choral liegt in der Oberstimme und hat einen recht schönen, ebenmäßig fortfließenden freien Contrapunkt. Burtehude's Vorspiel ist geistreicher, funkelnder. Der kurze Satz über „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" hat eine ähnliche Anlage, auch hier ist durchgehends Achtelbewegung vorhanden; den Sätzen von Walther und Bach gegenüber erscheint er steif und kunstlos. Besonders Bach stellt hier wieder alle Andern in Schatten, bei reichster Mannigfaltigkeit weiß grade er das Grundgefühl der (mixolydischen) Tonart wie keiner neben ihm zur Geltung zu bringen. Bach, gleich Händel 22 Jahre jünger als Zachau, ist freilich mehr sein Nachfolger als sein Zeitgenosse, aber auch mit den eigentlichen Zeitgenossen Burtehude Pachelbel Kuhnau und Reinken konnte sich Zachau in der Orgelkunst nicht messen.

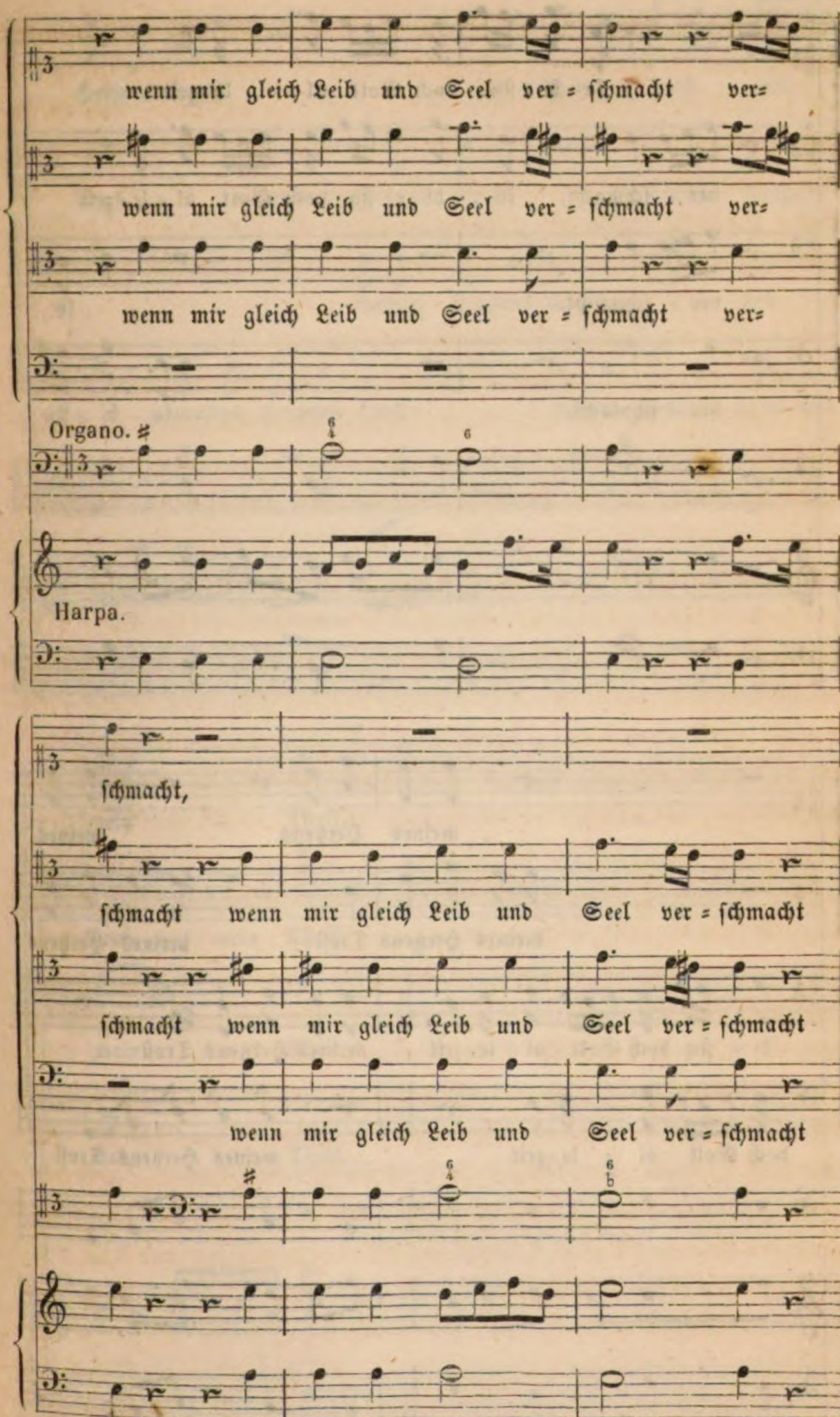
Missa über: „Christ lag in Todesbanden."
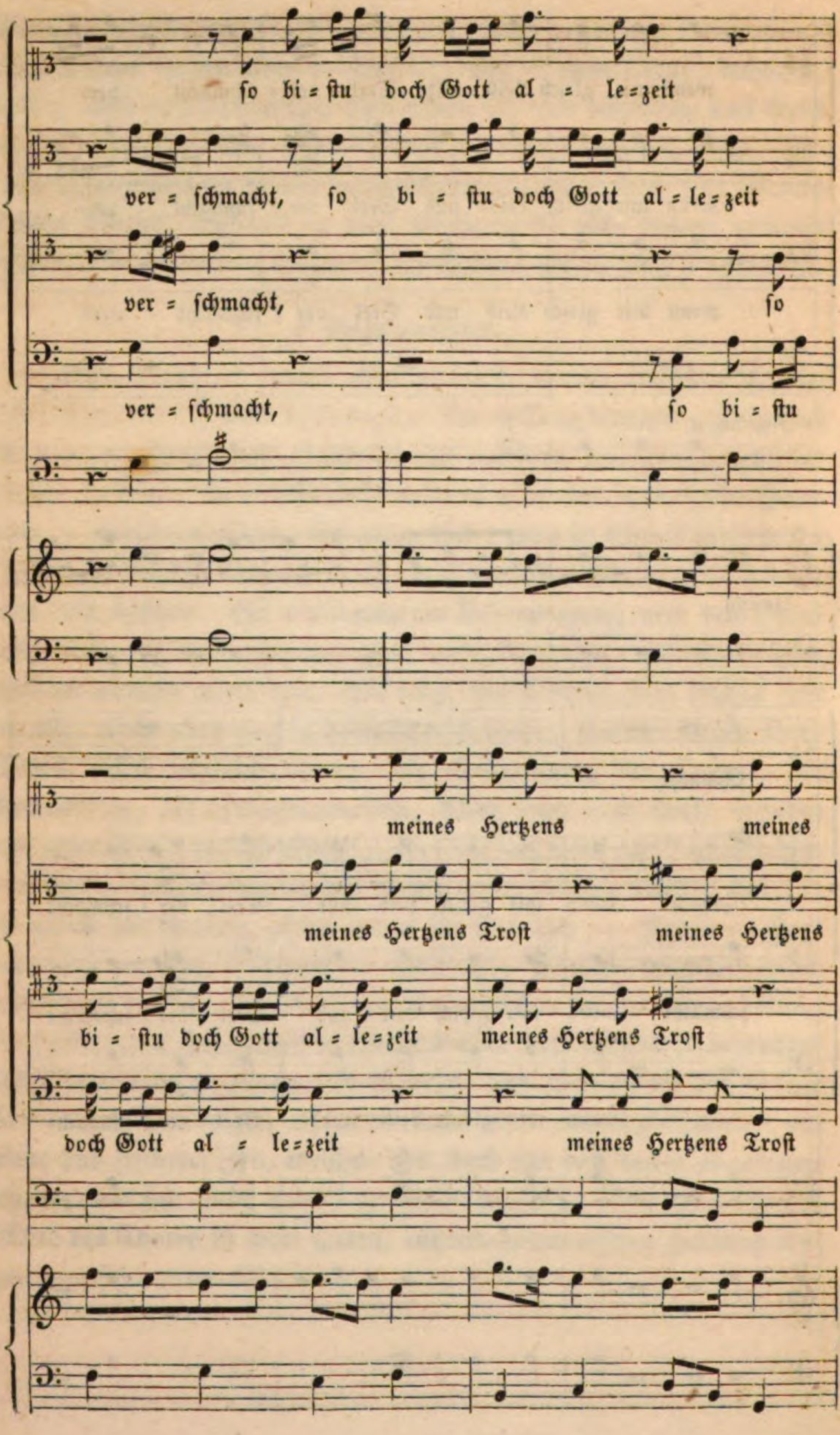
Diese Composition geringen Umfanges besteht aus 6 Sätzen. Für ein Meisterstück kann man sie nicht ausgeben. Schon die Benutzung des deutschen Chorals für diesen lateinischen Text scheint nicht glücklich zu sein, noch weniger die Art wie er benutzt ist; denn er zieht sich durch die verschiedenen Sätze, so daß Kyrie eleison und Et in terra pax hominibus und Laudamus te benedicimus te und Quoniam tu solus sanctus alle nach derselben Melodiezeile abgesungen werden. Man kann in diesem Stücke eher eine Versteinerung des Palestrina-Styls, als eine lebendige Wiedergabe oder berech-

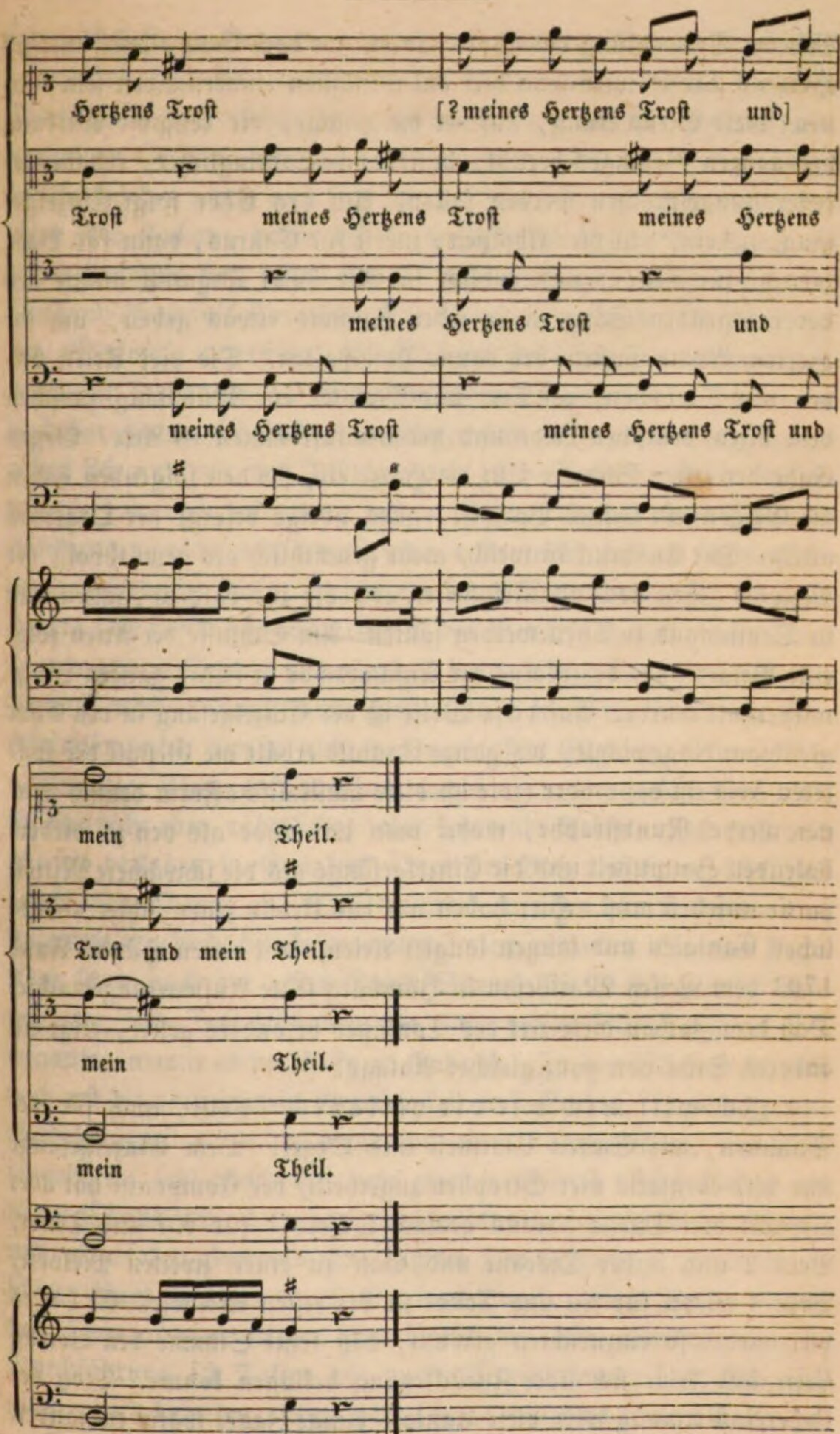
tigte Weiterbildung desselben erkennen. Auch gegen den Contrapunkt an sich wäre einzuwenden musikalisch, daß er nicht klingt, technisch, daß er nicht von untadeliger Correctheit ist, und ästhetisch, daß Geist und Schönheit fehlen. Die Abschrift ist von neuerem Datum, Zachau's Urheberschaft ist also nicht sicher beglaubigt; doch sehe ich auch keinen Grund, weßhalb er diese Choralmesse nicht könnte gemacht haben. Bei den Kirchencantaten müssen wir etwas länger verweilen.

Kirchencantaten.

Das Stück in Amoll oder vielmehr in der äolischen Tonart „Herr wenn ich nur dich habe" für 4 Singstimmen, Saiteninstrumente, Orgel und Harfe scheint mir von den erhaltenen das älteste zu sein. In der Abschrift erkennt man eine jugendliche Hand und — Händel's Züge. So mag dieser etwa in seinem dreizehnten Jahre geschrieben haben, es ist die älteste Handschrift, welche wir von ihm besitzen. Bei vollkommener Ueberzeugung von den Mängeln dieser Cantate läßt sich doch wohl begreifen, daß sie unserm Händel damals werth war. Sie trägt alle Spuren einer frühen Zeit an sich, nicht eben wegen besonderer Unreife, sondern wegen ihres Styls. Die Melodiebildung, die Behandlung der Tonart, die Accordfolge, die Instrumentation, Alles zeigt noch starke Spuren von einer Weise des Tonsatzes, über die man seit 1700 schnell hinausschritt. Die Betonung der Worte bietet manche Blößen dar, so ist gleich der Anfang „Herr wenn ich nur dich — Pause — Herr wenn ich nur dich — Pause — nur dich — Pause — nur dich habe" ungeschickt genug. Indeß ist der Anfangschor bei der Abwechslung contrastirender Klangmassen einigermaßen befriedigend, besonders wenn man nicht zu genau das Einzelne und nicht zu oft das Ganze hört. Der Tonwechsel erscheint etwas hart und unbeholfen: ein Erbe aus früherer Zeit, welches aber doch nur von denen angetreten wurde, die sich nicht anders zu helfen wußten. Eine Stelle in der Mitte des Chores ist ihrer zarten, ruhend-harmonischen Haltung wegen von sehr guter Wirkung:


wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht ver=
wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht ver=
wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht ver=
Organo.
Harpa.
schmacht,
schmacht wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht
schmacht wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht
wenn mir gleich Leib und Seel ver = schmacht


so bi = stu doch Gott al = le = zeit
ver = schmacht, so bi = stu doch Gott al = le = zeit
ver = schmacht, so
ver = schmacht, so bi = stu
meines Hertzens meines
meines Hertzens Trost meines Hertzens
bi = stu doch Gott al = le = zeit meines Hertzens Trost
doch Gott al = le = zeit meines Hertzens Trost


Hertzens Trost
[?meines Hertzens Trost und]
Trost meines Hertzens Trost meines Hertzens
meines Hertzens Trost und
meines Hertzens Trost meines Hertzens Trost und
mein Theil.
Trost und mein Theil.
mein Theil.
mein Theil.
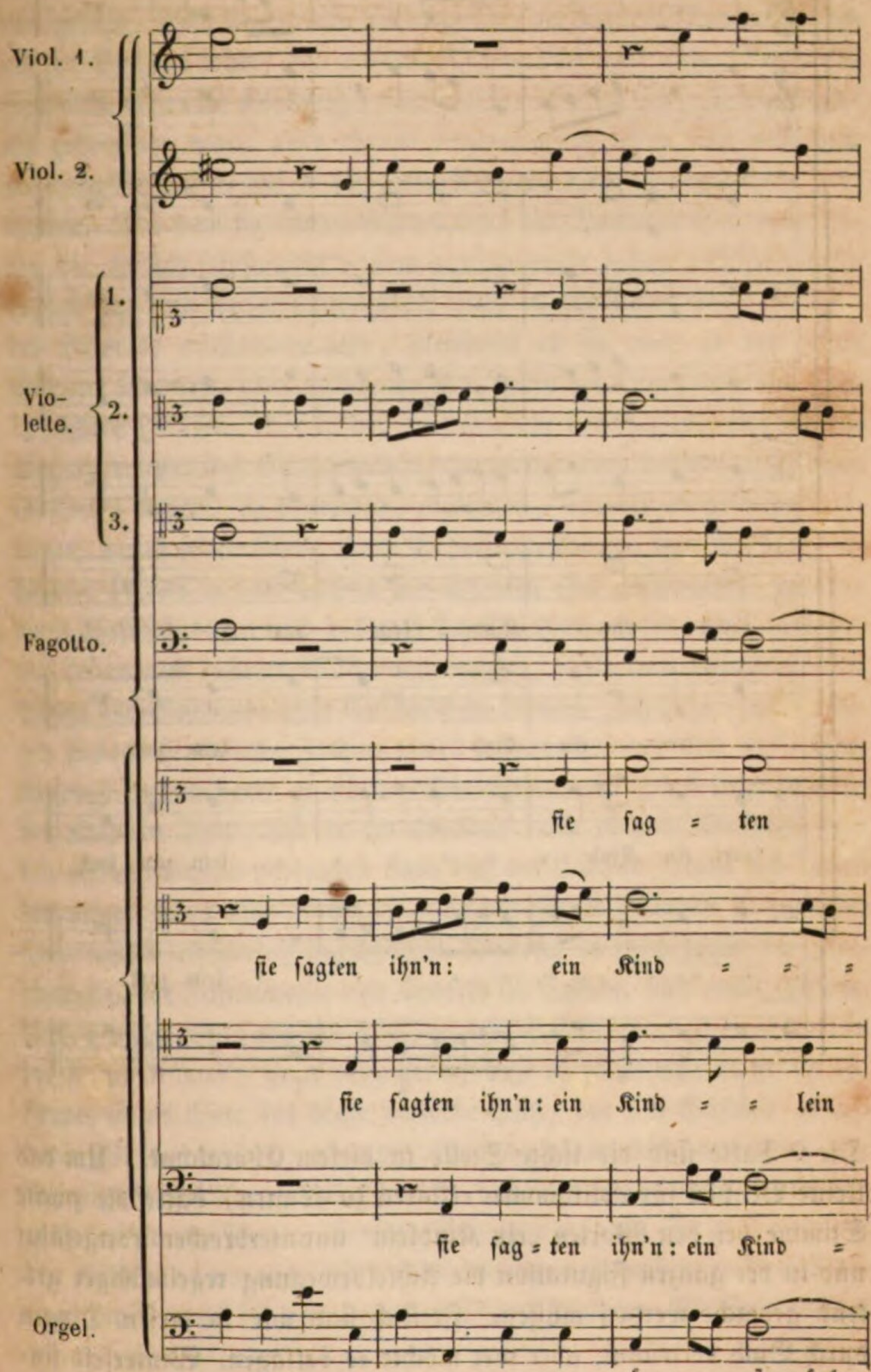
Mit der Behandlung der Worte „so bist du doch Gott allezeit meines Herzens Trost" wird man hier am wenigsten einverstanden sein können; diese Versicherung, auf der die geistige, die religiöse Wirkung des ganzen Gesanges beruht, hätte doch eindringlicher, erhabener, fester ausgesprochen werden sollen. Auf den Chor folgt Einzelgesang, „Aria," in vier Absätzen: zuerst für Cantus, dann für Baß, hierauf für Tenor, und endlich für Alt. Der Organist mußte den hervorragenden Sängern in jeder Stimme etwas geben, um die Herren Gymnasiasten bei Laune zu erhalten. Die vier Arien bilden vier Strophen, an Text und Melodie ein Mittelding zwischen dem alten deutschen Liede und der neuaufkommenden Arie. Gegen Ende der ersten Strophe fällt die Harfe ein, bei den folgenden haben die Geigen ein kleines Vorspiel, alles übrige besorgt der Orgelbaß allein. Der Ausdruck ist weich, mehr gemüthlich als gemüthvoll, der Melodie gehen noch alle Feinheiten ab, die ihr bald in Italien und in Deutschland zu Theil werden sollten. Am Schlusse der Arien folgt eine Bemerkung, derzufolge der Anfangschor in seiner ganzen Länge wiederholt wurde. Auf diese Weise ist der Einzelgesang in den Chor gleichsam eingewickelt, die ganze Cantate erhält die Gestalt der späteren Aria da capo oder (wie ich diese musikalische Form deutsch nennen werde) Rundstrophe, wobei man den Chor als den zu wiederholenden Haupttheil und die Einzelgesänge als die schwächere Mittelpartie ansehen muß. Hier haben wir das Urbild jener „schier unendlichen Cantaten und langen langen Arien," mit denen Händel Anno 1703 dem weisen Mattheson in Hamburg seine Aufwartung machte. Daß dem Zachau diese Art des Tonsatzes besonders gefiel, zeigt ein anderes Stück von ganz gleicher Anlage:
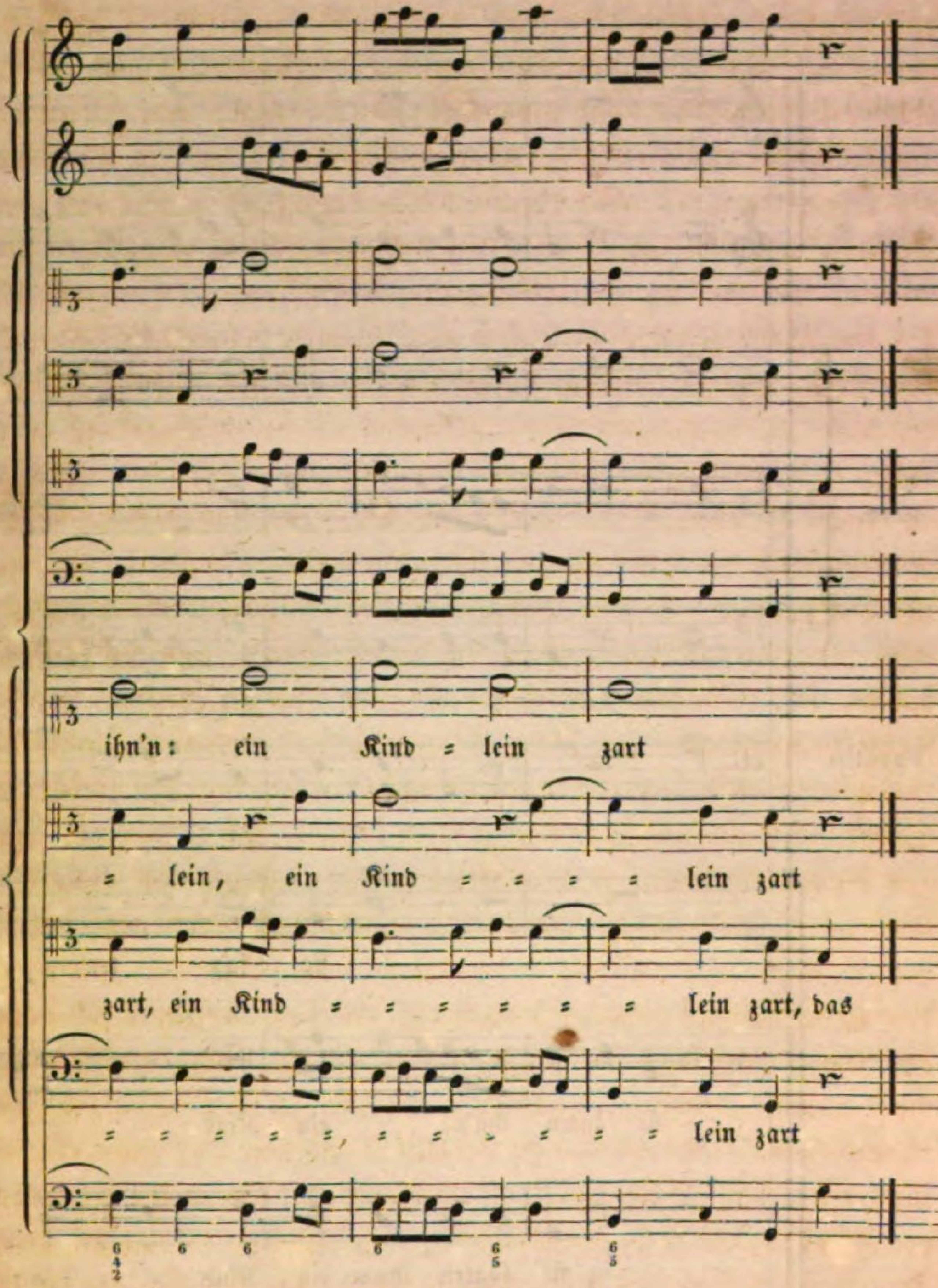
„Ich will mich mit dir verloben," Cdur, auch für vier Stimmen, mit Saiten Clarinen und Orgel. Dem Einzelgesange sind hier ebenfalls vier Strophen zugetheilt, der Componist hat aber diesmal drei Duette daraus gemacht: Vers 1 für Alt und Tenor, Vers 2 und 3 für Discant und Baß zu einer zweiten Melodie, Vers 4 wieder für Alt und Tenor zu der ersten Melodie. Er hat es hier wieder so einzurichten gewußt, daß keine Stimme den Vorzug hatte und keine sich über Zurücksetzung beklagen konnte. Trotz der Uebereinstimmung wird diese Cantate einige Jahre später entstanden

sein. Schon die Benutzung des zweistimmigen Satzes läßt solches vermuthen. Es sind zwar von jeher Duette gesetzt worden, aber in Deutschland doch erst häufiger, als die musterhaften klangreichen zweistimmigen Gesänge des Italieners Steffani zu Hannover allgemein beliebt wurden; nun legte sich Jeder auf das Duett. Für einen Tonsetzer wie Zachau, dessen Werke mehr durch äußere Anregung als durch bewußte freie Wahl ihre Gestalt empfingen, fällt ein solcher Umstand schon in's Gewicht. Die Behauptung wird noch durch andere Merkmale unterstützt. Die Melodie hat sich gegen früher außerordentlich herausgeputzt. Sangbar sind die Duette fast durchgehends, auch hat Zachau sich äußerst angelegen sein lassen, die Singstimmen unter sich und mit den Instrumenten zu verflechten. Man muß sie loben, und doch bekennen, daß er sich der Gesetze dieser Compositionsgattung nicht recht bewußt war, daher auch nicht die schöne Ordnung und reiche Fülle, welche ein gutes Duett aufweist, erlangen konnte. Er fühlte hier nicht einmal das Bedürfniß, das zweite Duett in eine andere Tonart zu verlegen, sondern hält beide in Edur; die Armuth wird dadurch noch größer, daß auch die Melodien ihrer Gleichförmigkeit wegen nicht den geringsten Gegensatz bilden. Der vollstimmige Chor, mit welchem angefangen und geschlossen wird, ist eine nicht eben rühmliche, aber lehrreiche Arbeit. „Ich will mich mit dir verloben in Ewigkeit" fängt der Baß mit einem sehr ausdruckslosen Thema an. Dasselbe wird in allen vier Stimmen nach Fugenart regelrecht durchgenommen, man erwartet also eine Fuge. Aber schon nach der ersten Durchführung läßt es sich ziemlich armselig an, und Takt 16 haben wir einen vollen Schluß auf der Dominante, womit es vorläufig zu Ende ist. Zu den Worten „ich will mich mit dir vertrauen in Gerechtigkeit und Gericht, in Gnade und Barmherzigkeit," die das obige noch einmal aussprechen, nur weitschweifiger, setzt gleich auf dem zweiten Viertel dieses Taktes ein neues Thema ein, dem vorigen ähnlich wie der Sinn der Worte, und es erfolgt abermals eine fugirte Durchführung. Zum Unterschiede fängt diesmal der Discant an; nach je drei Takten kommt das Thema immer wieder zum Vorschein, also erfordert die erste Durchführung 12 Takte; die zweite Durchführung kann sich auch nicht anders behelfen, denn das Thema will stets seine 3 Takte ha-

ben, sind auch 12, macht also 24 Takte; hierauf hebt der Baß die dritte Durchführung an, aber die andern Stimmen haben keine Lust mehr, kaum daß sie sich herbeilassen mit ihm noch drei Takte lang in bekannten Figuren zu contrapunktiren, sind 6 Takte, macht zusammen 30; hierauf zwei Takte Brimborium, macht 32, und mit dem 33sten Takte ist auch diese Fuge vorbei. Nach einem Zwischenspiel von vier Takten setzt ein drittes Thema ein: „Ja ja, im Glauben will ich mich mit dir verloben": in den Worten wie in der Musik wieder dasselbe, in éinem Chor dreimal dasselbe! Der Alt macht den Führer, der Gefährte bemüht sich canonisch zu gehen; wegen der Engführung kommt das Ganze nur um so schneller zu Ende: es ist in 12 Takten abgethan. Die drei letzten Takte machen einen pathetischen Schluß. Nun ist wahr, auch in vollstimmigen Kirchenchören kann man lang und kunstvoll ausgeführte Fugen umgehen und doch gute Musik machen; aber wer die erste Durchführung nach der Regel vorlegt, der kündigt dadurch die ordentliche Fuge an, und auch in der Musik ist darauf zu halten, daß geleistet werde was versprochen ist. Das Ungeschick dem Texte gegenüber ist uns bei Zachau schon wiederholt aufgefallen: hier bemerken wir es wieder, und zwar in der Wahl des Textes. Solche Worte muß Niemand wählen oder annehmen, am wenigsten für einen Chor. Noch eine andere Cantate:

„Vom Himmel kam der Engel Schaar", in C, hat dieselbe Anlage. Im übrigen weicht diese vollstimmige Weihnachtsmusik für „4 Clarini, Tamburi, 2 Violini, 3 Violette, Fag. C. A. T. B. con il Basso Continuo" dadurch von allen andern ab, daß der Kirchenchoral „Vom Himmel hoch da komm ich her" zu Grunde gelegt ist und in allen Sätzen verändert und umschrieben wieder zum Vorschein kommt. Auch die zehn Takte Vorspiel sind aus dem Choral, aus der ersten Melodiezeile zusammengeflochten. In dem Anfangs- und Schlußchor führt die Oberstimme den Kirchengesang, den Cantus firmus, die drei unteren Singstimmen machen dazu eine aus dem Choral geschöpfte Figuration. Die zweite Zeile schließt sinnreich auf der Quinte von Adur, und von hieraus hebt sich die dritte auf folgende Weise hervor:


Viol. 1.
Viol. 2.
Vio-
lette.
1.
2.
3.
Fagotto.
sie sag = ten
sie sagten ihn'n: ein Kind = = =
sie sagten ihn'n: ein Kind = = lein
sie sag = ten ihn'n: ein Kind =
Orgel.
6 7 6 5



Die 6 Takte sind die lichte Stelle in diesem Choralchor. Um das kleine Beispiel für vollkommen erklären zu können, hätte die zweite Stimme bei den Worten „ein Kindlein" ununterbrochen fortgeführt und in der ganzen Figuration die Achtelbewegung regelmäßiger geltend gemacht werden müssen. Freilich sind wir in diesen Dingen durch Bach verwöhnt, aber wer möchte es beklagen. Winterfeld findet den ganzen Chor, besonders die Figuration „fließend, angenehm

und durchaus würdig gehalten“ [11]); meines Erachtens ist damit zuviel gesagt. Das fugenweise Vorangehen der Figuralstimmen in dem obigen Beispiel lehrt, daß unserm Zachau das eigentliche Wesen des figurirten Chorals allerdings nach einigen Seiten hin zum Verständniß gekommen war, aber ebenso unzweideutig sehen wir aus dem weiteren Verlaufe, daß er die ganze Aufgabe nicht zu bewältigen vermochte. Bei dem figurirten Choral muß der Tonsetzer Stimmen bilden die, in sich selbständig, einem gemeinsamen höheren Mittelpunkte zustreben, und dieser Mittelpunkt muß in der festen Grundmelodie des Chorals vorhanden sein, gleichviel ob sie oben in der ersten Stimme leuchtet, oder milder im Alt, oder im Tenor wie ein Held im dichten Haufen, oder in der ernsten Tiefe des Basses. Die Nebenstimmen müssen der Grundmelodie in verwandten leichteren Gängen zur Seite stehen, sie vorbilden, austönen, überall spiegeln und abbilden, durch jeden Gang ihren Gehalt offenbaren, ihre Wirkung erhöhen: so daß in dem Verein des Starken und Schwachen, des bewußt Selbständigen und des zart sich Anschmiegenden ein Tonkörper voll Leben und innerer Kraft emporwachse, fähig dem opferfreudigen Sinne der Gemeinde zum Ausdruck zu dienen. Ich sagte, nach einigen Seiten hin werde Zachau dieses erkannt haben; das volle Verständniß davon hatte er nicht. Die Schlußzeile „das liegt dort in der Krippen hart“ läßt er unmittelbar nach obigem Beispiele von den Nebenstimmen vortragen ohne daß der Cantus firmus sich daran betheiligt, da es doch Gesetz ist, daß die Figuralstimmen nichts ohne ihn, nichts selbständig durchführen können; es folgt sogar ein Zwischenspiel der Instrumente von anderthalb Takten, und dann erst verkünden unter Vorgang der Melodie alle Stimmen „das liegt dort in der Krippen hart“, ganz vergessend, daß es schon einmal gesagt ist. Ferner ist es Note für Note derselbe Satz, der am Schlusse zu anderen Worten wieder vorkommt. Auch das kann nicht angehen; eine derartige Ausbreitung des Chorals hat nur Sinn unter Anregung ganz bestimmter Worte, sie setzt stets nur die eine Strophe und nur den einen Text voraus. Wer Kirchenlieder von mehreren Versen absingen will, muß bei dem einfachen Choral bleiben. Die Sologesänge

11) Ev. Kirchengesang III, xx.

können wir übergehen. Nach Winterfeld wären hier Gesänge „für die einzelnen Stimmen, mit Ausschluß des Altes"[12]), was auf einem Versehen beruhen muß, denn der Alt hat die letzte Arie. Ueber die Entstehungszeit dieser Cantate läßt sich aus ihrer Form kein sicherer Schluß machen; doch möchte ich sie lieber kurz nach, als vor 1700 setzen. Sie erscheint als ein Versuch, auch in dieser Art der Choralvariation, die besonders um 1700 beliebt war, sich hervorzuthun.

„Das ist das ewige Leben" für den Trinitatissonntag ist von abweichender Form. Zwei Oboen, Basson, Saiten und Orgel haben die Begleitung; ein freier Chor macht den Anfang, ein Choralchor den Schluß, dazwischen stehen drei Arien in der Rundstrophe und drei Sätzchen Recitativ. Schon diese Anlage deutet auf eine spätere Zeit, wir haben hier wesentlich die Form der Bach'schen Kirchencantaten. Die Composition wird um 1710 entstanden sein. Ihre Aechtheit ist zwiefach verbürgt: durch Zachau's Handschrift, und durch eine Bemerkung in Mattheson's Critica Musica. Hier tadelt der Cantor Bokemeyer in einer Abhandlung von der Wiederholung des Textes den „sonst berühmten Zachau", daß er mit den Anfangsworten unserer Cantate auf ungeschickte Weise verfahren sei, und Mattheson fügt hinzu: „Damit der ehrliche Zachau (Händel's Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein da stehe, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzet werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen rc."[13]). Er zielt auf Bach, auf die oben Seite 22 genannte und nun gedruckte Cantate, die vortrefflich, aber nicht makellos ist. Bach führte sie, eigener Bemerkung zufolge, am dritten Trinitatissonntage zu Weimar auf[14]); entstand sie in Halle bei der Bewerbung, so erklärt sich leicht, daß sie in Ruf kommen und sobald nach Hamburg vordringen konnte. Mattheson hat hier, in seiner Art meisterhaft, mit einem einzigen Satze Zachau getadelt und Bach getadelt und zugleich auf Händel gestichelt. Zachau's Textbehandlung

12) Ev. Kirchengesang III, xx.

13) Critica Musica II, 366. 368.
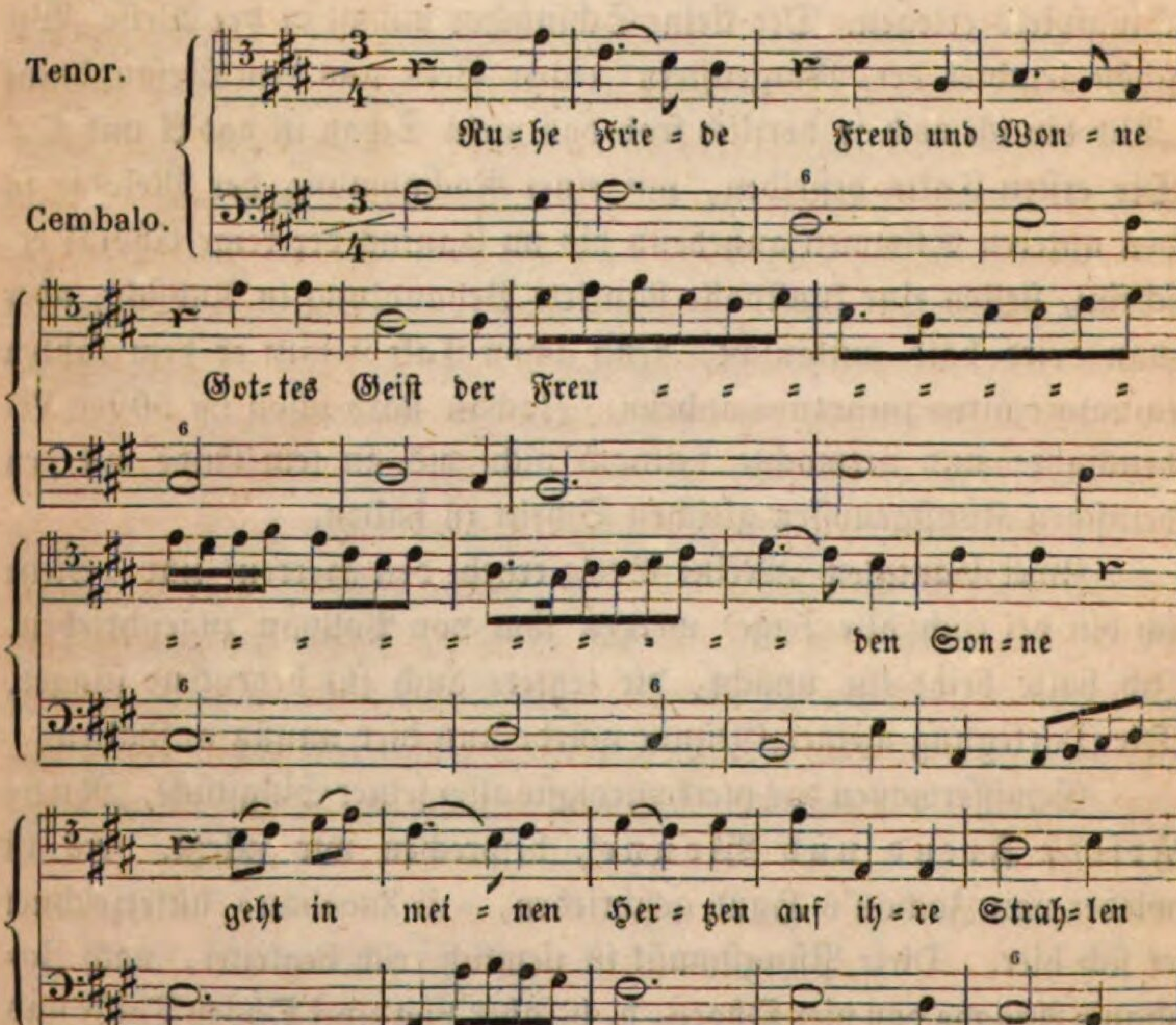
14) Werke, Ausg. der Bachgesellschaft V. 1, xiv.

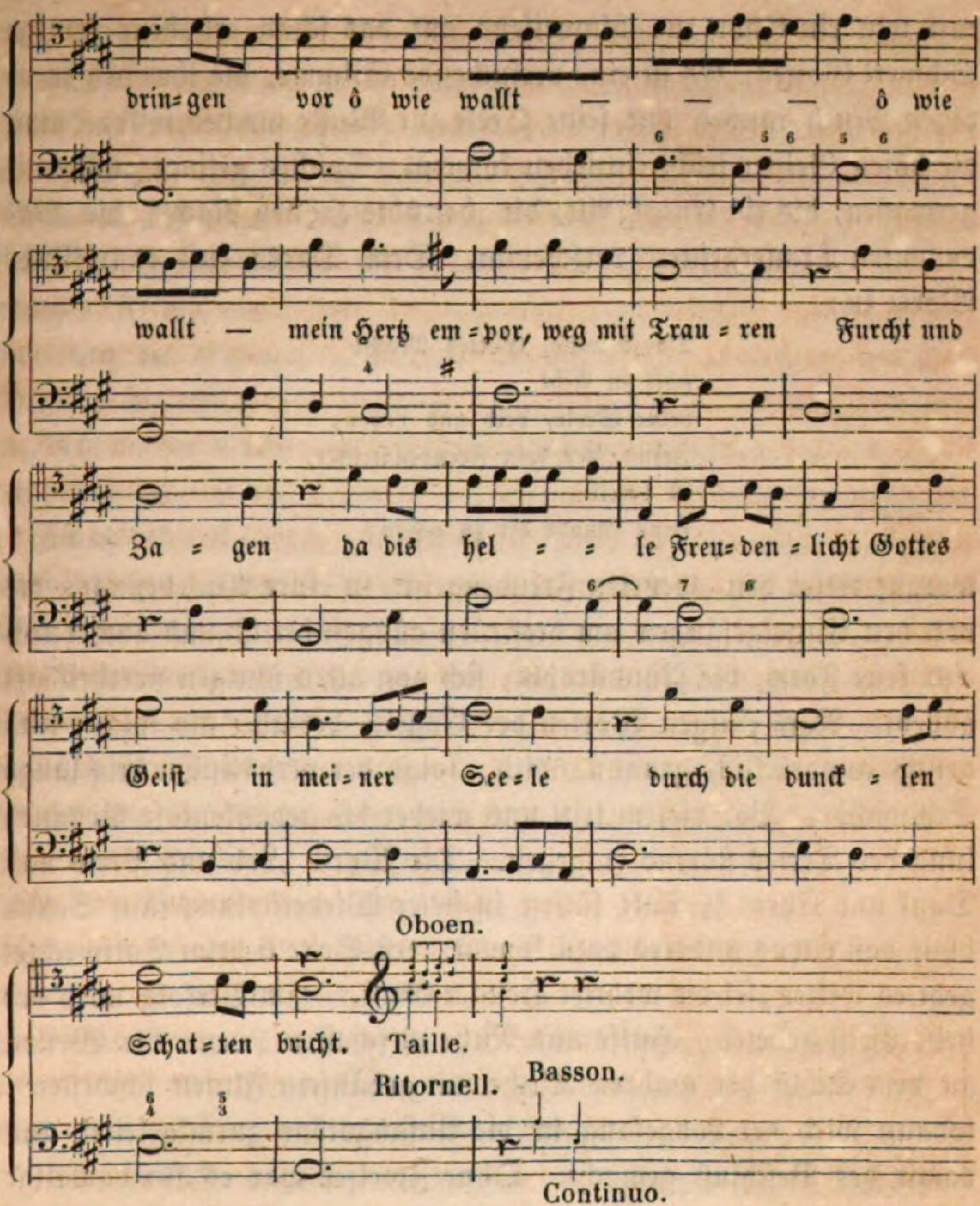
ist freilich nichts weniger als musterhaft: „Das, das, das, das, das ist das ewige Leben" — Pause — „das ist das ewige Leben" — wiederholt, Zwischenspiel, hierauf das Ganze in der Tonart der Dominante noch einmal wiederholt; dann „daß sie dich Vater" dreimal, „daß du allein wahrer Gott bist", Schlußcadenz in Hmoll und drei Takte Zwischenspiel, endlich „und den du gesandt hast Jesum Christum erkennen" für sich in einer vierstimmigen Fuge durchgejagt! Daß er die Anfangsworte „das ist das ewige Leben" zum Schluß ebenso wiederholt, ist das einzige womit man einverstanden sein kann; übrigens will der ganze Chor nicht viel bedeuten. Das Folgende hat zu demselben nicht die geringste Beziehung, theilt in den gereimten Recitativen und Arien Seitenhiebe aus auf die Naturwissenschaften, die allerdings anfingen den damaligen Frommen in Halle unbequem zu werden, will das „A und O" lernen und lehren, hat in die ganz elende Sprache viele Schulausdrücke eingeflochten, und ist der Musik nach völlig theatralisch. Man sieht, Zachau war den Einwirkungen des seit 1700 allgemein verbreiteten deutschen Singspiels erlegen. Der kleine Schlußchor nimmt zu der Weise „Wie schön leuchtet der Morgenstern" einen Vers aus dem Gesangbuche „Wie bin ich doch so herzlich froh daß mein Schatz ist das A und O." Die ersten Takte desselben, mit einer Nachahmung der Melodie in den unteren Stimmen anhebend bis im Cantus der reine Choral erscheint, stellen eine kunstvolle figurirte Behandlung in Aussicht, aber man wird bald enttäuscht, denn schon Takt 9 fällt er dem kahlen puncto contra punctum anheim. Zachau starb schon im 50sten Lebensjahre und vermochte dennoch nicht bis an sein Ende mit den deutschen Kunstgenossen gleichen Schritt zu halten.

Zwei Cantaten „Meine Seele erhebt den Herren" und „Siehe ich bin bei euch alle Tage" werden ihm von Pölchau zugeschrieben. Ich halte beide für unächt, die letztere auch für bedeutend jünger. Die Darlegung meiner Gründe würde uns hier unnütz aufhalten.

Gewissermaßen das merkwürdigste aller seiner Singstücke, „Ruhe Friede Freud und Wonne", besprechen wir zuletzt. Es ist wieder von Zachau's Hand geschrieben, »di Zacchau« unterzeichnet er sich hier. Diese Pfingstmusik ist ziemlich reich begleitet, nach Zachau's Angabe von vier Oboen, d. h. aber von zwei Oboen Taille und

Basson, und in 16 Sätzen ziemlich weit ausgesponnen. Die Anlage ist einigermaßen dramatisch, was der Cantate ein besonderes Interesse verleiht. Leider ist der Text wieder so verschwommen, daß man annehmen muß, Dichter und Componist haben halb gedankenlos darauflos gearbeitet. Es scheint ihnen zwar etwas von der alten Anschauung vorzuschweben, nach welcher die Welt vor Christus das wahre geistige Glück, die Erlösung, nur durch ihn erhalten konnte, nach welcher besonders die Frommen in Israel seiner beständig harrten, auch zuletzt von ihm aus der Hölle gerissen wurden; aber ernstlich hat sich der Textmacher nicht darauf eingelassen, sonst würde er gefunden haben, daß sich der Text für Ostern, für den Herrn Christum, und nicht für den heil. Geist eignet. Zachau sah bloß, ob in dem Gereime einige knallende opernmäßige Gegensätze vorhanden waren, und als er diese fand, ging er ohne weiteres an die Composition. Auf die Instrumental-„Sonata" folgt ein simpler Gesang für den ersten Tenor, den ich als Probe einer Zachau'schen Aria mittheile:





Dieser Tenor soll den König David vorstellen, wie aus dem Folgenden hervorgeht. Man weiß aber nicht, ob der Bassist, der unmittelbar hierauf „Ach und Weh … o ihr Berge fallt auf mich ꝛc." schreit, auch im Namen einer bestimmten Person fungirt oder nur eingeführt ist um David zu der Versicherung Anlaß zu geben „Welt und Hölle mögen trauren, ich will dennoch freudig seyn". Aber

Sichrer David freustu dich,
bist du nicht in Sünd empfangen
und was hastu seit der Zeit
wider deinen Gott begangen?

ruft ihm ein Chor zu, hinweisend auf das schon erhobene feurige Schwert Gottes. Es ist eine versuchende Stimme, die ihm den freudigen Muth rauben und seine Seele zur Wüste machen will, damit die bösen Geister leicht einziehen können. Solches gelingt auch einigermaßen, bis ein Engel (Alt) die „betrübte Höllen Nacht", die „verdammten Trauergeister" verscheucht. Dem David ruft er tröstliche Worte zu:

David wisse, Gottes Macht
hält in Acht
deine Seele, Leib und Leben,
Jesus, der dein Freudenmeister,
ist bereit
seine Gnade dir zu geben;

worauf dieser den „wehrten Freudengeist" in einer Arie besingt, die von den Einzelgesängen am breitesten ausgeführt ist und auch durch eine feste Form, die Rundstrophe, sich von allen übrigen vortheilhaft abhebt. Nach einigen Worten des Engels, der aber als solcher nirgends ausdrücklich genannt wird, folgt der verhältnißmäßig lange Schlußchor. Bei diesem tritt uns wieder die gedankenlose Behandlung des Textes störend entgegen. Die Worte „Lob und Preis und Dank und Ehre" 3/2 Takt füllen in steter Wiederholung fünf Seiten ohne daß etwas anderes dazu kommt, erst Seite 6 beim Taktwechsel geht es weiter „sei dir wehrter Heilger Geist." Im Verfolg wird der heil. Geist gebeten, Hülfe und Ruhe zu schaffen „wenn die Wellen an dem Schiff der wahren Kirche mit gehäuften Fluten schwellen", sodann wird der Lobgesang in die Anfangstöne zurückgeleitet und damit der Beschluß gemacht. Ohne Zweifel war es für damalige Hörer ein klangreiches und erbauliches oder, wie man sich auszudrücken pflegte, geistlich ergötzliches Tonstück; für uns ist es eine entsetzlich pietistische Musik. In den andern Cantaten machte Zachau nur von vier Singstimmen Gebrauch, hier sind deren sechs angespannt. Besondere Kunst ist in ihrer Behandlung nicht zu bemerken, es läuft vielmehr auf bloße harmonische Ausfüllung hinaus, und bei einer zwölf Takte fortgehenden Imitation in der Mitte des Chores stehen ihm zwei davon entschieden im Wege. Fugen sind in der ganzen langen Cantate nicht anzutreffen, ein Zeichen daß diese keineswegs sein beständiges Morgen- und Abendbrod bildeten, wie die Händel'-

schen Biographen, die nie eine Note von Zachau sahen, uns möchten glauben machen; indeß wechseln kleine Nachahmungen ganz richtig mit einfach harmonisch gehaltenen Stellen. Die meisten Sätze dieser Cantate tragen das formlose Gepräge, welches die deutsche Musik von 1670—1710 überhaupt kennzeichnet; im übrigen spricht ebenfalls der Text dafür, daß sie in die nächsten Jahre nach 1700 zu verlegen ist, wo man, wie wir weiterhin sehen werden, sich auch in Hamburg an ähnlichen geistlichen Musikdramen versuchte. Große Formen, die das ganze Tonstück gleichsam in Heft und Band bringen, fehlten der Musik dieser Zeiten noch sehr, am meisten der Vocalmusik und wieder am meisten in Deutschland, da man die Formen der Schütz'schen Tonsätze gänzlich Preis gab. In der Kette derjenigen zahlreichen Compositionen, welche dieser Uebergangszeit angehören und dem Neuen und Besseren zustreben, bilden Zachau's Cantaten immerhin beachtenswerthe und für die musikalische Jugend anregende Versuche, aber eine selbständige Bedeutung haben sie niemals gehabt. Zachau ist kein Tondichter, er ist Musikus in einseitiger Beziehung. Wir sehen auch, wie er nach und nach mit Vorliebe der anti-contrapunktischen, theatralisch melodiösen Musik sich zuneigt. Diese entsprach allerdings seiner Natur am meisten; das Tiefe und Erhabene faßte er selten recht, dagegen weiß er die Töne weltlicher Beweglichkeit, angenehmer, leichter, so zu sagen sentimentaler Melodie ziemlich zu treffen. Freilich ist das, was er bietet, nicht der wahre Gesang, es sind Organisten-Melodien: aber welcher deutsche Organist konnte sich rühmen den wahren Gesang zu kennen?

Die genannten Werke erschöpfen die Zahl derjenigen Compositionen, die mir von Zachau zugänglich waren. Besonders über seine im eigentlichen Sinne so zu nennende gemein-kirchliche Wirksamkeit war nichts zu finden, weder an Nachrichten noch an Choralbüchern; nur vermuthen können wir, er vornämlich habe zu den „erfahrenen Musicis" gehört, deren Beihülfe Freylinghausen, der Sänger der Halle'schen Pietisten, 1710 bei der 5. Auflage seines Gesangbuches dankbar anerkennt[15]).

Solcher Art also sind die Compositionen des Mannes, bei dem

15) Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchengesang III, 47.

Händel in die Schule gehen sollte. Man wird nun auch zu beurtheilen im Stande sein, was Zachau ihm aus eigenem Vermögen beibringen, worin er ihm als Componist Vorbild werden konnte. Beider Naturen waren grundverschieden; doch trafen sie sich in der glücklichen Zeit, wo Zachau noch frisch und Händel sich seiner abweichenden Art noch nicht bewußt war. Wer im Hinblick auf obige Compositionen den Nutzen der Zachau'schen Unterweisung nicht besonders hoch anschlagen möchte, der bedenke, daß er als Lehrer mancherlei Vorzüge kann besessen haben, die sich aus seiner Musik nicht herauslesen lassen. Konnte er sich weder für einen fruchtbaren noch für einen originellen Tonsetzer halten, so lag es nahe, den Schüler so bald als möglich von seinen eigenen Exempeln weg zu denen anderer Meister zu führen. Daß er von den verschiedenen Satzarten Nachricht zu geben und Muster vorzulegen wußte, zeigen seine eigenen Versuche, und mehr war nicht nöthig. Wir bleiben also mit gutem Grunde bei der allgemeinen Annahme, Händel habe in ihm einen geschickten treuen und liebevollen Präceptor gefunden. Zachau's Vocalwerke zeigen allerdings, wie viel Händel noch zu lernen hatte, als er seine Schule verließ, und wie viel er rein aus eigenem Antriebe gelernt hat. Für Orgel und Clavier hatte er treffliche Muster, zum Theil an Zachau selber, aber das Beste, das Eigentliche fehlte ihm noch, als dieser ihn für reif erklärte. Wäre ihm hier nicht sein ältester bester Lehrer, der mächtige Genius der ihm schon im Flügelkleide über das Machtgebot des Vaters unversehrt hinweghalf, beigesprungen, so würde er zwar die Bahnen der deutschen Organisten mit Ruhm gewandelt, aber nimmer sich selber in der Vergeistigung des Textes und im wahren Gesange eine neue Bahn gebrochen haben. Sein dankbares Gemüth und sein edler großer Sinn ließen es nicht zu, daß er über Zachau anders als lobend sich äußerte, obwohl er besser als wir alle den beschränkten Standpunkt des Mannes erkannte; und der Respect vor Händel's Lobspruch veranlaßte namentlich in England den gründlichen Irrthum, Zachau sei ein besonderer Verehrer des Contrapunkts, ein ruhmwürdiger Stammhalter der „alten Schule“ gewesen.

Was der Lehrer an in- und ausländischen Musikalien besaß, wurde bei passender Gelegenheit hervorgesucht. Er zeigte dem kleinen

Händel die mannigfaltigen Schreibarten verschiedener Völker nebst eines jeden Verfassers Vorzügen und Mängeln, so viel er davon verstand, und war für den erpichten Schüler natürlich ein Orakel. Rare Sachen wurden abgeschrieben, damit sich durch anhaltende Betrachtung deren Vortrefflichkeit noch besser einpräge. Eins der so entstandenen Musikbücher, datirt 1698 und mit „G. F. H." bezeichnet, hat Händel lebenslang aufbewahrt. Es enthielt verschiedene Arien, Chöre, Capricci, Fugen und andere Musikstücke angeblich von Zachau, Alberti [Heinrich Albert], Froberger, Krieger, Kerl, Ebner, Strunch [Adam Strunck] und wohl noch von andern deutschen Meistern. Nach Händel's Tode blieb das Buch in den Händen seines Gehülfen Smith, in dessen Familie bei Lady Rivers es sich noch befand als die Anecdotes gedruckt wurden[16]. Aber als dieser Smith'sche Nachlaß 1856 in Victor Schölcher's Besitz gelangte, war die merkwürdige Reliquie nicht mehr dabei[17]. Mit dem Abschreiben und Untersuchen fremder Erzeugnisse wechselten eigene Ausarbeitungen über gegebene Themen. Aufzeichnungen freier Erfindungen kamen gar bald hinzu. Orgel und Clavier ruhten nimmer, auch Oboe, Violine und so nach und nach das ganze Orchester wurde in freien Stunden zur Hand genommen. Durch solche beständige Arbeit und bei seinem Geiste gewann Händel so unglaublich schnell jene grundfeste Sicherheit und reife Erfahrung in seiner Kunst, die viel mehr zu bewundern ist, als das frühzeitige Musiciren und Componiren. Denn in letzterer Hinsicht fand er unter seinen Zeitgenossen musikalische Talente, die ihm nichts nachgaben, in der inneren Reife hatte er seines Gleichen nicht, selbst Bach, an Jahren gleich, entwickelte sich langsamer.

Das Componiren ging ihm schnell von der Hand. Orgelstücke und Kirchencantaten waren das Gewöhnliche, auch mußte Woche für Woche etwas Neues aufgetragen werden. Von diesen frühesten Cantaten ist noch nichts wieder zum Vorschein gekommen. Dagegen fand der Graf von Marchmont (Lord Polwarth) auf seinen Reisen durch Deutschland eine kleine Sammlung dreistimmiger So-

16) [W. Coxe] Anecdotes of Handel and Smith. London 1799. 4. p. 6.
17) Schölcher, Life of Handel. London 1857. p. 9.

naten für zwei Oboen und Baß, sechs Stück, die Händel im zehnten Jahre verfaßte, und verehrte sie seinem Flötenlehrer, dem berühmten Weidemann, einem Mitgliede des Händel'schen Orchesters. Weidemann rückte gelegentlich damit hervor und zeigte sie Händel, der sie mit Heiterkeit ansah. Lachend sagte er: „Ich componirte damals wie der Teufel, am meisten für die Oboe die mein Lieblingsinstrument war.“ [18]) Die Oboe kann also wohl nicht, wie Winterfeld meint, erst „später Händel's Lieblingsinstrument“ geworden sein. [19]) Diese Erstlinge kamen hernach in die königliche Sammlung, indeß war Burney der erste und letzte der sie dort sah; sie sind durch Händel's Aeußerung hinreichend charakterisirt. Verschollen ist mit den übrigen auch die Kunde von mancherlei närrischen Umständen, unter denen sie vor die Oeffentlichkeit gelangt sein werden. Hier ist der Dichtung ein freier Spielraum und bei Kenntniß der damaligen deutschen Verhältnisse auch ein außerordentlich reicher Stoff geboten. Indeß, wir haben die Selbstbekenntnisse des nur vier Jahre älteren Telemann, die, was Unterhaltung anlangt, keinem Roman nachstehen, ein treues Bild der Zeit geben und wegen ihrer merkwürdigen Verbindung mit Händel's Leben uns hier doppelt willkommen sein müssen. Ich gebe die Erzählung, die schon wegen eines solchen Componisten selbständigen Werth hat, unverkürzt, sie wird uns unvermuthet auf Händel zurückleiten.

„Ich — Georg Philipp Telemann — bin in Magdeburg 1681 den 14. Märtz gebohren, und den 17ten darauf Evangelisch-Lutherisch getauft worden. Mein Vater, Henricus, war Prediger daselbst an der Kirche zum H. Geist, und starb 1685 den 17. Jenner, als er kaum 39 Jahr erlebet; ich aber noch nicht das vierte erreichet hatte. Meine Mutter, Maria, stammte gleichfalls von einem Pastore aus Altendorff, Johann Haltmeyer, her, und verblich 1710.

„In den kleinern Schulen lernte ich das gewöhnliche, nemlich Lesen, Schreiben, den Catechismum und etwas Latein; ergriff aber

18) »I used to write like the D—l in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.« Burney, Sketch in Commemoration p. 3.

19) Ev. Kirchengesang III, 160.

auch zuletzt die Violine, Flöte und Cither, womit ich die Nachbarn belustigte, ohne zu wissen, ob Noten in der Welt wären. Die große altstädter-Schule, so ich im zehnten Jahre betrat, verschaffte mir die höhere Unterweisung, vom Cantore, Hrn. Benedicto Christiani, biß in die oberste Classe des Hrn. Rectoris, Anton Werner Cuno, endlich auch diejenige des Hrn. N. Müllers, Rectoris am Dom, welcher mir die erste Liebe zur deutschen Dichtkunst einpflantzete. Gesamte Lehrer aber waren mit meinem Fleisse, oder vielmehr mit meiner Fähigkeit bald zu fassen, sehr zufrieden, und gaben mir das Zeugniß, daß ich im Lateinischen, besonders aber im Griechischen, einen guten Grund geleget hatte. Allein, was vergisst man nicht ohne Uebung.

„In der Musik hatte ich, binnen wenig Wochen so viel begriffen, daß der Cantor mich, an seiner Statt, die Singestunden halten hieß, ob gleich meine Untergebne weit über mir hervorrageten. Während dieser Zeit componirte er; so bald er aber den Rücken wandte, besahe ich seine Partituren, und fand immer etwas darin, so mich ergetzte; warum aber? das war mir verborgen. Gnug, ich wurde dadurch veranlasset, allerhand Musik zusammen zu raffen, die ich in Partituren schrieb, und emsig in selbigen laß, mithin immer mehr Licht bekam: biß ich endlich, mit Ehren zu melden, selbst anfing zu componiren; aber doch in aller Stille.

„Inzwischen wuste ich, mit Unterschreibung eines erdichteten Nahmens, mein Machwerk in des Cantoris und Präfecti[20]) Hände zu spielen, da ich es denn theils in der Kirche, theils auf der Gasse, und auch zugleich den neuen Verfasser aufs beste loben hörte. Dies machte mich so kühn, daß ich eine ertappte hamburger Oper, Sigismundus[21]), etwa im zwölfften Jahre meines Alters, in die Musik setzte, welche auch auf einer errichteten Bühne toll genug abgesungen wurde, und wobei ich selbst meinen Held ziemlich trotzig vorstellte. Ich mögte diese Musik wohl itzt sehen, wenn mir der Kopf nicht recht stehet.

---

20) Vorsteher des musikalischen Schülerchors, der besonders beim Umsingen in den Straßen die Oberleitung und den Beutel hatte.

21) nämlich den Text von Postel, Hamburg 1693; Calderon's „Leben ein Traum" liegt zu Grunde.

„Bevor ich zu solchem Vermögen gelanget war, ließ ich mich auf dem Clavier unterrichten; gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er eben so steiff spielte, wie vieleicht sein Großvater gethan, von dem er sie geerbet hatte. In meinem Kopffe spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte. Also schied ich, nach einer vierzehntägigen Marter, von ihm; und nach der Zeit habe ich, durch Unterweisung, in der Musik nichts mehr gelernet.

„Ach! aber, welch ein Ungewitter zog ich mir durch besagte Oper über den Hals! die Musik-Feinde kamen mit Schaaren zu meiner Mutter, und stellten ihr vor: Ich würde ein Gauckler, Seiltäntzer, Spielmann, Murmelthierführer ꝛc. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde. Gesagt, gethan! mir wurden Noten, Instrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen. Damit ich aber desto mehr davon abgezogen würde, so ward beschlossen, mich nach Zellerfeld auf dem Hartze in die Schule zu schicken: weil meine Notentyrannen vieleicht glaubten, hinterm Blockberge duldeten die Hexen keine Musik.

„Ich ging, etwa 13 Jahr alt, mit einem Empfehlungs-Briefe an den Superintendenten, Hr. Caspar Calvör, begleitet, der mich zum Studiren sorgfältig anhalten sollte, welches auch geschahe, und ich nahm in selbigem, besonders in der Feldmessung, merklich zu; aber auch diese hat das Schicksal des vorhingedachten Griechischen gehabt.

„Nach einigem Zeitverlaufe sollte ein Bergfest gefeiret werden, und der Cantor zu einer ihm gegebenen Poesie die Musik verfertigen; allein er lag am Podagra. Immittelst hatte ich einem meiner Schulgesellen vertrauet, daß ich Tone zusammen zu setzen wüste. Dieser eröffnete es jenem; ich wurde gerufen, und übernahm, auf dessen Ansuchen, solche Verrichtung. Der Tag der Aufführung nahete heran; mein Cantor aber mußte annoch das Bette hüten: also kam das Tactgeben an mich, als an eine Figur von 4 Fuß und etlichen Zollen, welcher man ein Bänckgen untersetzte, damit sie gesehen werden könnte. Die Musik war gut besetzet, und klang. Die treuhertzigen Bergleute, mehr durch meine Gestalt, als durch die Harmonie gerührt, wollten mir, nach geendigtem Gottesdienste, ihre Liebe be-

zeugen, und brachten mich hauffenweise nach meiner Wohnung; einer aber von ihnen trug mich auf dem Arme dahin, wobey ich mich mit ihrem gewöhnlichen Lobspruche: Du kleiner, artiger Boß! zum öfftern beehren hörte.

„Mein lateinischer Hüter, der brave Hr. Calvör, ließ mich zu sich fordern, eröffnete sein Vergnügen über meine Musik, und ermahnte mich, ferner darin fortzufahren; zeigte mir auch die Verwandtschafft der Meskunst mit der Musik: wie denn seine Schrifften hernach gewiesen haben, daß er in beyden ein gantzer Meister gewesen sey. Dies schien das meiner Mutter gegebene Versprechen aufzuheben, und verleitete mich zu einem unschuldigen Ungehorsam: also, daß ich das Clavier wieder hervorsuchte, und im Generalbasse zu grübeln anfing, wovon ich mir eigne Regeln niederschrieb. Denn, ich wuste noch nicht, daß Bücher davon wären, und den Organisten wollte ich auch nicht fragen, weil der magdeburgische, fürchterlichen Andenckens, mir noch unvergessen war. Daneben wurden Violine und Flöte auch nicht hintangesetzt, zur Kirche aber verfertigte ich fast alle Sonntage ein Stück: fürs Chor Moteten; und für den Stadt-Musikanten allerhand Bratensymphonien.

„Nach einem vierjährigen Auffenthalt allhier begehrte des hildesheimischen damahls-berühmten Gymnasii Director, Hr. Mag. Loßius, mich dahin, welches mir auch von Magdeburg aus bewilliget ward, wohin mein mehrgedachter Gönner mogte geschrieben haben. Der Hr. Loßius pflegte jährlich ein oder zwey Schauspiele poetisch zu verfassen und aufzuführen, also, daß die Recitative geredet, die Arien aber gesungen wurden; und zu diesen muste ich die Musik setzen, die vieleicht bloß darum gefiel, weil ich immer nur noch ein Stück vom menschlichen Cörper war.

„Die Schulstunden verabsäumte ich nicht, es müßte denn die Logic seyn, mit deren Barbara, Celarent, ich mich nicht vertragen konnte. Genug, ich stieg, unter einer Anzahl von 150 Schülern, die die erste Classe ausmachten, biß zum dritten Platze von oben.

„Die Sätze von Steffani und Rosenmüller, von Corelli und Caldara erwählte ich mir hier zu Mustern, um meine künfftige Kirchen- und Instrumental-Musik darnach einzurichten, in welchen beiden Gattungen denn kein Tag ohne Linie vorbey ging. Die zwo

benachbarten Capellen, zu Hanover und Braunschweig [-Wolfenbüttel], die ich bey besondern Festen, bey allen Messen, und sonst mehrmals besuchte, gaben mir Gelegenheit, dort die französische Schreibart, und hier die theatralische, bey beiden aber überhaupt die italiänische näher kennen, und unterscheiden zu lernen. Auch brachten mir, die hie und dort befindliche, trefliche Instrumentenspieler die Begierde bey, auf den meinigen stärcker zu werden; worin ich aber weiter gegangen wäre, wenn nicht ein zu hefftiges Feuer mich angetrieben hätte; ausser Clavier, Violine und Flöte, mich annoch mit dem Hoboe, der Traverse, dem Schalümo, der Gambe rc. biß auf den Contrabaß und die Quint-Posaune, bekannt zu machen.

„Der damahlige jesuitische Musikdirector in der römischcatholischen Kirche, Pater Crispus, dem ich öffters, bey seinen Aufführungen, zum Scherwentzel im Singen und Spielen gedienet, hatte mich lieb gewonnen, und trat, nachdem er durch brünstige Ueberredungen an meiner Wiederkehr zum Schoosse seiner Kirche vergebens gearbeitet, mir dennoch, aus danckbarem Gemüthe, das godehardiner Kloster, eines von den wichtigsten daselbst, ab, wo ich alles mit Evangelischen bestellete, deutsche Zwischencantaten einführte, die nicht selten Religionsstreitigkeiten enthielten, und alles das vermied, was der unsrigen anstößig seyn konnte: wie ich denn auch zu dieser Verwaltung die Einwilligung des sonst eifrigen Superintendenten, Hrn. D. Johann Riemers*), erhielt.

„Endlich ward ich der Manteljahre satt, und sehnte mich nach einer hohen Schule, wozu ich Leipzig erkiesete. Ich reisete nach meiner Vaterstadt, um hiezu das benöthigte in Ordnung zu bringen. Ein veranstaltetes Examen brachte den Ausspruch zu Wege, daß ich ein Jurist werden, und der Musik gäntzlich absagen sollte. Jenes war ohne dies meine Absicht; und zu diesem bequemte ich mich ohne allen Widerspruch, mit dem festen Vorsatze, auf einen geheimen Rath loß zu studiren: hinterließ auch meine gantze musikalische Haushal-

*) „Der als Pastor an der hamburgischen Jacobs-Kirche 1714 gestorben ist, und in seinem Lebenslaufe verordnet hat, man sollte weder läuten noch singen bey seinem Begräbnisse, denn er könnte das Geräusche nicht vertragen. Doch hat man von ihm unter andern ein Büchlein, das singende Zion betitelt.“ Anmerkung von Mattheson.

tung, und begab mich 1701 nach Leipzig, da ich unterwegens in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel, beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte. Allein ich hielt fest, und nahm meine vorige Gedancken wieder mit auf den Weg. Ich langte an, und kam am schwartzen Brete mit einem ansehnlichen Studioso überein, dessen Stubenpursch zu werden. Mein Reisegeräthe ward geholet; aber wie klopffte mir das Hertz, als ich Wände und Winckel der Stube mit musikalischen Instrumenten versehen fand! mir wurde alle Abend was vorgemusiciret, welches ich bewunderte; ob ich es gleich selbst weit besser konnte.

„Ich fing indes meine Collegia an, und hörte bey dreien Professorn und Doctorn, als beym ältern Hrn. Otto Menken, und bey Hrn. Andreas Mylius Juridica; bey Hrn. N. Weidling die Rednerkunst, und bey Hrn. Magister N. Calvisius die Philosophie.

„Mittlerweile kömt mein Stubenpursch einst über meinen Coffre, und findet den von mir componirten sechsten Psalm, der, ich weiß nicht wie, unter mein Leinenzeug gerathen war. Ich verständigte ihn meines Vorhabens, welches er billigte; bat sich aber den Psalm aus, um ihn am nähesten Sonntage in St. Thomaskirche musiciren zu lassen. Der damahlige Bürgermeister und geheime Rath, Hr. D. Romanus, findet Geschmack daran, und beredet mich, alle 14 Tage ein Stück für besagte Kirche zu setzen; wogegen ich mit einem erklecklichen Legat versehen wurde, ohne die Hoffnung, so man mir zu grössern Vortheilen machte: doch ging dessen fernerer Rath dahin, daß ich die andern Studien nicht niederlegen sollte.

„Itzo fiel mir meine Mutter, deren Befehle ich ehrete, wieder ein, eben als ich von ihr einen neuen Geldwechsel empfing. Ich schickte solchen wieder zurück, meldete meine übrigen Umstände, und bat um Aenderung ihres Willens, in Ansehung der Musik. Ihr Seegen zu meiner neuen Arbeit erfolgte: und nun war ich auf der einen Achsel wieder ein Musikus.

„Bald darauf gewann ich die Direction über die Opern, deren ich insgesamt, auch noch von Sorau und Franckfurt aus, etliche und zwantzig, und zu vielen davon ebenfalls die Verse, gemacht habe. Für den weissenfelsischen Hof verfertigte ich etwa vier Opern, und

richtete endlich in Leipzig das noch [Anno 1740] stehende Musikcollegium an.

„Die Orgel in der neuen Kirche wurde fertig, und ich darüber, als Organist, wie auch zum Musikdirectore bestallet. Jene habe nur bey der Einweihung berühret, hernach aber solche verschiedenen Studiosis unter die Hände gegeben, die sich darum zanckten. Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bey öfftern Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schrifftlich, eine stete Beschäftigung.“ 22)

So sind wir denn auf dem Gange durch das Jugendleben eines Andern wieder bei unserm Helden angelangt. Obwohl erst sechzehn Jahre alt, steht er da als eine für Stadt und Land wichtige Autorität, an die jener muntere zwanzigjährige Jüngling sich anlehnen konnte. Mattheson mochte dem „lieben Telemann“ nicht gern berichtigend in die Rede fallen, wäre es ein anderer gewesen, so würde er gleich beigedruckt haben, was er später in sein Handexemplar schrieb: „Händel war damals und lange hernach ein Fremdling in der Melodie; wußte hingegen von Fugen und Contrapunkten viel mehr, als Kuhnau.“ Obgleich er die Versicherung wegen Händel's Unbekanntschaft mit der Melodie noch öfter wiederholt, hat Telemann doch Recht. Was für eine Art von Melodie gemeint war, erklärt Mattheson wider Willen selber, wenn er im Vollk. Capellmeister bei der Verhandlung über Fugen und Fugenmänner Kuhnau und Händel zusammenbringt, und nachdem der erste abgethan ist, also fortfährt: „Ein paar Proben aus Händel's Suites pour le Clavecin dürfften hier nicht undienlich seyn, indem doch ein gantz andrer Geist daraus hervorleuchtet, und zwar ein solcher, der alle Auswege der Harmonie dergestalt kennet und besitzet, daß er nur damit zu schertzen oder zu spielen scheinet, wenns andern arbeitsam vorkömmt.“ 23) Auf diese „muntreren Töngens“, wie Telemann bekennt, oder in Händel's Sinne gesprochen auf diesen „anderen Geist“, auf die Ge-

22) Mattheson, Ehrenpforte S. 354—359.

23) Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Fol. S. 439—40.

winnung eines völlig freien und rein musikalischen Ausdruckes waren ihre gemeinsamen Untersuchungen gerichtet.

Der vielseitig gebildete, in allen Satteln eingerittene Telemann wird uns noch öfter begegnen. Er hat der Masse nach allein ebensoviel gesetzt, als Bach und Händel zusammen. Bei seinen Zeitgenossen stand er in größtem Ansehen: erst als er 1723 es ablehnte, Cantor zu St. Thomas in Leipzig und damit Kuhnau's Nachfolger zu werden, wurde der große Bach nebst drei andern zur Probe zugelassen! Daß er durch seine zweite Heirath 1714 zu Frankfurt mit der ältesten Tochter (Maria Catharina) des dortigen Rathskornschreibers Andreas Textor[24]) in den Göthe'schen Stammbaum hineingewachsen ist, wird unsern Göthe-Scholiasten neu sein. Von Händel sprach er bis in sein hohes Alter mit Verständniß und Begeisterung. Eschenburg[25]) hörte ihn auch noch oft mit Vergnügen von dieser Jugendfreundschaft erzählen. Und Händel seinerseits pflegte zu sagen, Telemann setze ein achtstimmiges Kirchenstück mit derselben Geschwindigkeit auf, mit der ein Anderer einen Brief schreibe — was Hawkins ermuthigte, ihn kurzum den größten deutschen Kirchencomponisten zu nennen.[26])

Händel war zu dieser Zeit Zachau's Unterweisung schon entwachsen. Sein Lehrer hatte ihn wirklich vielfach gefördert, hatte ihm nicht, wie der des Telemann, die „alte Leier" verleidet; auch wurden seine Jünglingsjahre nicht in gleichem Maße durch allerlei Pläne hin und her geschaukelt: so eben war es gut für seinen ernsteren Geist, wenn dieser, wie innerer Trieb es heischte, durchaus stetig und unaufhaltsam zur Vollkommenheit aufsteigen sollte. Dabei wurde ihm sowenig als einem Andern erspart, gelegentlich versuchsweise dies und das zu unternehmen, um sich die passende äußere Stellung in der Welt auszuwirken. Einen Ausflug hatte er schon gemacht, nämlich nach der Hauptstadt. Berlin mußte für eine erste Kunstreise von Halle aus in mehrfacher Beziehung der geeignetste Ort sein. Die Churfürstin Sophia Charlotte, Prinzessin von Hannover und

24) Mattheson, Ehrenpforte S. 365.

25) Nachricht von Händel's Lebensumständen und Gedächtnißfeyer S. VII.

26) Hawkins, history V, 260: »the greatest church musician in Germany.«

Schülerin von Steffani, wegen ihrer metaphysischen Untersuchungen mit Leibnitz die philosophische Königin genannt, konnte sich mit manchem Capellmeister messen. Durch sie kam die Musik am preußischen Hofe schnell in die Mode, nachdem sie dort fast ein Jahrhundert hindurch wenig beachtet war. Die Churfürstin, seit 1701 Königin, pflegte vom Clavier aus die Concerte und Opern zu dirigiren, während Prinzen und Prinzessinnen mit sangen, spielten und tanzten. Das Orchester war großentheils mit Capell- und Concertmeistern aus aller Herren Ländern besetzt[27]). An sicher begründete Kunstleistungen ist dabei wohl kaum zu denken: es waren vorschnell gezeitigte Blüthen, als die ernste Kriegszeit des großen Churfürsten so eben vorüber war, die daher auch leicht welkten und hinfielen sowie Sophie Charlotte starb und mit König Friedrich Wilhelm I. das sparsamere Philisterregiment begann. Musikalische Virtuosen fanden dort eine warme Aufnahme, ohne Ansehen der Nationen, doch würde man von dem Knaben Händel, wenn er aus Italien gekommen wäre, sicherlich noch mehr Aufhebens gemacht haben.

Nach Mainwaring, der hier wieder einen mehr geschmückten als historisch treuen Bericht vorlegt, war Händel 1698 in Berlin; es muß aber schon 1696, im zwölften Jahre seines Alters gewesen sein, wenn die übrigen Umstände passen sollen. Ein Freund des Vaters führte ihn am dortigen Hofe ein. Man fand sein Clavierspiel bewundernswerth, nicht bloß in Betracht seiner Jahre. Unter den Musikern standen die Italiener an Zahl, mindestens an Bedeutung obenan, von denen uns hier nur Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti angehen. Es hat sich noch nicht urkundlich nachweisen lassen, daß sie schon 1696 in Berlin waren[28]), doch müssen wir solches annehmen bis das Gegentheil erwiesen ist. Giovanni Bononcini soll in der Bande der beste Componist und Pater Attilio der beste Clavierspieler gewesen sein. Ich bemerke aber, daß Giovanni's älterer Bruder Antonio auch mit dabei war, und daß dieser, nach den erhaltenen Werken zu urtheilen, seinem Bruder mindestens die

27) Mattheson, Ehrenpforte S. 359.

28) Vgl. Schneider, Geschichte der Oper u. des Opernhauses in Berlin. S. 6 u. 39.

Stange halten konnte; in England war er niemals ordentlich bekannt, daher thut Mainwaring, der immer nur von Hörensagen urtheilte, als ob er gar nicht in der Welt gewesen. Pater Attilio, ein herzlich gutmüthiger Mann, seinem Stande nach ein Priester, soll den kleinen Händel so lieb gewonnen haben, daß er sich stundenlang von ihm vorspielen ließ, wobei er ihn mitunter auf dem Schooße hatte und ihm manchen lehrreichen Wink ertheilte. Für solche Güte blieb ihm Händel lange dankbar. Ganz anders benahm sich der hochfahrende Gio. Bononcini. Er hörte, Händel sei an Jahren ein Kind, also hielt er ihn auch in der Kunst dafür, auf nähere Prüfung ließ er sich nicht ein. Als er nun doch tagtäglich zu seinem Aerger vernehmen mußte, wie seine Collegen des Kindes Fähigkeiten, namentlich im Generalbaß, herausstrichen, ersann er eine exemplarische Probe, setzte eine chromatische Cantate mit einem Grundbaß für das Clavier und legte sie dem Händel zur Begleitung vor. Auf Zureden der Musiker versuchte dieser es vom Blatte weg: und als er hierbei das, woran ein gewiegter Meister seine volle Ladung hatte, nicht nur hurtig abfertigte, sondern auch noch mit Nachdruck, richtiger Betonung und einer gewissen Sauberkeit vortrug, zog Bononcini andere Saiten auf. Doch behielt der verbindliche Ton, in welchem er fortan zu ihm redete, zuviel von kalter Höflichkeit, um das Herz des feurigen Knaben gewinnen zu können. Es ist derselbe Bononcini, dem Händel später in England zehn Jahre und länger als unbezwinglicher siegreicher Nebenbuhler gegenüberstand. Sicherlich wurde er unangenehm berührt von den Anzeichen einer so bedeutenden musikalischen Kraft, deren Dasein ihm um so unerklärlicher sein mußte, da sie sich in einem der verachteten Deutschen offenbarte, und ohne schon damals eine förmliche Eifersucht für möglich zu halten, kann man doch mit vollem Rechte annehmen, daß schon hier in Berlin der Saame zu ihrer Verfeindung ausgestreut worden. Als erster Zusammenstoß mit Bononcini und mit italienischer Musik ist der Berliner Aufenthalt denkwürdig.

Es ist erklärlich, daß der Churfürst, der spätere König Friedrich I., Verlangen trug den kleinen Händel in seinen besonderen Schutz zu nehmen, da dieser sein geborner Unterthan war und es ihm schmeicheln mußte, in seinem eigenen Lande einen Musiker von solcher

Begabung emporkommen zu sehen. Er gedachte den Knaben sobald als möglich nach Italien zu senden, sobald als möglich wieder heim zu holen und dann gleichsam als einen Leibeigenen beständig im Dienste seines Hofes, also im Dienste des Vaterlandes, zu behalten. Dem Vater wurde dieses Begehren zur Entschließung übermittelt, worauf nach sorgfältig gepflogenem Familienrathe diese Antwort einlief: Er, der alte Vater, müsse es zwar allemal mit der größesten Ehrerbietung anerkennen, daß Ihro Churfl. Durchlaucht ein so gar gnädiges Auge auf seinen Sohn zu schlagen geruheten; weil er aber den Wunsch hege, die kurze Zeit über so ihm noch zu leben vergönnet, den Sohn zur Seiten zu haben, so hoffe er Churfl. Durchl. werden allergnädigst verzeihen, wenn er die hohe Gnade, die ihm auf Dero Befehl angetragen sei, in Unterthänigkeit verbitte.[29]) Der Brief ist, wie schon die Quelle zeigt, in dieser Fassung natürlich nicht Acten-, sondern Phantasiestück. Will man ihm Glauben schenken, so ist die Frage, was den greisen Vater zu einer so entschiedenen Ablehnung bewegen mochte? „Es war ein weiser Entschluß", sagt Mainwaring, „ihn nicht so frühzeitig in Absicht eines Dienstes oder Gewinnes zu etwas festem zu verbinden. Wie viele Eltern haben die schönsten Gaben ihrer Kinder dadurch erstickt, daß sie ihnen zur Zeit der Entwicklung die nothwendige Freiheit und Unabhängigkeit nahmen! Diese Erwägung leitete Händel's Eltern und Freunde solange er noch unter ihrer Aufsicht stand. Und sehr merkwürdig ist es, daß Händel selber, seitdem er sein eigner Herr war, diese heilsame Regel beständig vor Augen hatte: er schlug in der Folge die größten Anerbietungen hoher Standespersonen aus, ja sogar die Gunstbezeugungen des schönen Geschlechts blieben unbeachtet, einzig und allein, um durch keinerlei Nebendinge gefesselt oder abgelenkt zu werden."[30]) Die Bemerkung ist ebenso schön als richtig, und man wird gern annehmen, was Händel's Eltern zur Ehre gereichen muß; doch ist die Voraussetzung, sie wollten ihrem Sohne die Unabhängigkeit bewahren, näher zu erläutern. Nicht der ist unfrei, der dient, denn dienen muß Jeder, sondern der, den unwürdige Verhältnisse zum Knecht

29) Nach Mainwaring, Memoirs p. 24—25.
30) Mainwaring, Memoirs p. 28—29.

erniedrigen. Verhältnisse dieser Art warteten Händel's, wenn er auf das Anerbieten einging. Wer sich auf Kosten eines Fürsten ausbilden ließ, spannte sich dadurch für immer in dessen Dienste, sie mochten ihm später behagen oder nicht; das war damals allgemeine Praxis. Dabei waren die Musiker den Wechselfällen des Hofhaltes um so rücksichtsloser unterworfen, weil sie nach Aller Ansicht doch nur zur Ergötzlichkeit dienten. Sobald Einschränkungen vorgenommen wurden und Abdankungen stattfanden, hatte „die Musik insgemein den Vortantz", wie der witzige und sachkundige Telemann bemerkt.[31]) In Preußen vernichtete der neue König Friedrich Wilhelm I. (1713) mit einem Federstriche die ganze musikalische Capelle; wer sich nicht bequemen wollte dem Militair aufzuspielen, konnte reisen, Händel als ein gebundenes Subject wäre selbstverständlich gehalten gewesen von nun an Marsch zu blasen. Ueber die Bevorzugung der gewandten, schmiegsamen, äußerlich fertigen Ausländer können wir uns nicht sehr wundern, denn sie waren um 1700 in mancher Hinsicht den Unsrigen voraus. Aber diese Begünstigung fällt doch mit in's Gewicht, wenn man die Ursachen aufsucht, derentwegen gerade die besten deutschen Musiker den deutschen Höfen fern blieben, oder sich, wie Bach, bei ganz kleinen Fürsten einquartirten. Daß der preußische Hof in seiner damaligen Verfassung, etwa bis 1740 hin, nicht geeignet war, die bleibende Werkstätte des Händel'schen Geistes zu werden, muß Jeder einsehen: und damit erledigt sich alles Weitere.

Soviel bemerke ich bei dieser Gelegenheit, mehr um die damalige Stellung der deutschen Hofmusiker klar zu machen, als um die Ablehnung Georg Händel's zu rechtfertigen. Daß dieser aus solchen Rücksichten das Anerbieten von sich wies, ist sehr zu bezweifeln; er hatte sicherlich weit einfachere Gründe. Die Erzählungen haben ganz vergessen, daß sein Sohn sich noch immer allen Ernstes zum Studium der Rechte vorbereitete. Der Vater war nicht willens, hierin eine Aenderung eintreten zu lassen, also konnte er auch nicht auf den Wunsch seines Landesherrn eingehen.

Bereichert an mancherlei Erfahrungen und angeregt von der zum ersten Male gehörten italienischen Musik kam Georg Friedrich

31) Mattheson, Ehrenpforte S. 360.

aus der Hauptstadt zurück. Weil er die Reise, wie aus dem Erzählten erhellt, noch bei Lebzeiten seines Vaters unternahm, kann er spätestens Ende 1696 in Berlin gewesen sein. Legen wir den Ausflug in diese Zeit, so war er nicht lange zu Hause, als er einen Eindruck ganz anderer Art erhielt: sein alter Vater starb am 11ten Februar 1697 im 75sten Lebensjahre, hinterlassend 3 Kinder von 7, 10 und 12 Jahren, 28 Kindeskinder und 2 Kindes-Kindeskinder. Auf dem Gottesacker hatte er in dem Gewölbe Nr. 60 für sich und die Seinen ein „Erbbegräbniß" gekauft und einen Denkstein davor setzen lassen, dessen Inschrift ich später beim Begräbniß der Mutter mittheilen werde. Auch die Leichenrede auf ihn sammt beigefügtem Lebensabriß wurde gedruckt, wie wir aus dem Briefe Händel's an Michaelsen (London den 10. Aug. 1731) ersehen. Alles das sind gültige Beweise eines behäbigen Wohlstandes.

Die folgenden Jahre vergingen unter Studien mancherlei Art, und so daß die Musik, nach der darauf verwendeten Zeit zu urtheilen, wohl nicht immer den obersten Platz eingenommen hat. Mattheson bezeugt ihm später, er habe „nebst seiner ungemeinen musicalischen Wissenschafft gar feine andre Studia" gemacht.[32]) Noch nicht 17 Jahre alt, hatte er die lateinische Schule hinter sich. Zu Anfang des Jahres 1702 bezog er die 1694 in seiner Vaterstadt gestiftete und schnell aufblühende Friedrichs-Universität; am 10. Februar schrieb er eigenhändig in das Studenten-Buch:

„10) Georg Friedrich Händel Halle-Magdeburg."

Der Cassirer fügte hinzu: dd d. h. hat bezahlt. Der Prorector hieß Buddeus. Die Facultät ist nicht angegeben, es versteht sich aber nach dem Voraufgegangenen von selbst, daß Händel sich auf die Rechte legte. Hieraus ergiebt sich denn die ebenso unbekannte als auffallende Thatsache, daß er noch fünf Jahre nach des Vaters Tode bei dessen Willen beharrte. Es ist ein weiterer Beweis von dem soliden Grunde, auf dem diese Familie ruhte, von der schönen Einigkeit, die in ihr waltete. Das äußere Leben mit dem inneren in Einklang zu bringen, ist das Bestreben jedes kräftigen Menschen, und wie sehr mußte unser Georg Friedrich darnach Verlangen tragen!

---

32) Critica Musica II, 212.

dennoch hat er solches niemals eigenmächtig oder vorzeitig durchsetzen wollen. Bei allem übermächtigen Genie, das im Händel lebte, hat er seinen Eltern nie durch Geniestreiche kummervolle Nächte gemacht. Erst als er ein gesetztes Alter und jene wunderbare innere Reife erlangt hatte, bog er mit Aller Einwilligung in die Bahn ein, welche der angeborne Beruf ihm anwies, und versuchte nun, obs ihm nicht gelingen wollte, das, was ihn der studiosus juris gekostet, bei der Musik wieder herauszuschlagen.

Da wir bei Händel nicht, wie bei Telemann, Collegia und Professoren kennen und nur vermuthen dürfen, namentlich der große Thomasius habe ihn angezogen, so müssen wir seine juristischen Bestrebungen gänzlich auf sich beruhen lassen; können dafür aber aus den Acten der Schloß- und Domkirche zu Halle über seine musikalischen soviel mittheilen, daß die Erzählung bis zu seinem Abgange nach Hamburg, bis zum Jahre 1703, ununterbrochen fortgeleitet wird.

In der Hauptkirche der Stadt, zu U. L. Frauen, war der Gottesdienst evangelisch-lutherisch, weil sich der überwiegend größte Theil der Einwohner zu dieser Confession bekennt, hingegen in der zur Moritzburg gehörenden Schloß- und Domkirche reformirt. 1680 war an letzterer Kirche der Organistendienst erledigt, wie aus den Bewerbungen des Canzlei-Registrators Johann Kühne und des Adam Meisner, bish. Organisten zu St. Ulrich, zu entnehmen ist. 1689 versah Joh. Georg Schmid den Dienst für den schweren jährlichen Sold von 20 Thalern; 1693 Jacob Sonntag. Nach drei Jahren war der letztere auch schon wieder verschieden, vielleicht vor Hunger. Daß beide dem reformirten Bekenntniß zugethan waren, wird ausdrücklich bemerkt. 1696 wurde Einer Namens Seidel durch den brandenb. Churfürsten berufen, fand aber bei näherem Zusehen die Stelle doch nicht annehmbar, und nun erkor man 1697 ein anderes „reformirtes Subject", nämlich den Musikus Johann Christoph Leporin von Berlin. Man machte eine ansehnliche Zulage: der Bestallung zufolge (vom April 1698) erhielt der Mann außer freier Wohnung 90 Thaler, 50 aus der Gemeinde und 40 aus dem Kirchen-Einkommen. Aber diesmal kam es an den Unrechten, Leporin führte sich sehr schlecht auf. Folgende Beschwerdeschrift besagt das Nähere:

„An J. Kön. Mayst. in Preussen.

Allerdurchlauchtigster ꝛc. Ew. Königl. M. wird noch in allergnädigster Erinnerung seyn, welchergestalt Sie, auf unsern am 16. Nov. 1697 gethanen allerunterthänigsten Vorschlag, sub dato den 24. Dec. e. a. in Gnaden placidiret, daß wir Joh. Christoph Leporin zum Organisten bey der hiesigen Schloß- und Dom-Kirchen, anstatt des verstorbenen Jacob Sonntags, hinwieder annehmen und bestellen mögen. Ob nun wohl gemelter Leporin, dem wir darauf die Bestallung ertheilet haben, nachhero, alß Er umb seine bessere Subsistenz zu finden, verschiedene andere commercia anfangen wollen u. sich bis dato damit vermenget hat, seinem Amt kein Gnügen gethan, sondern dasselbe nicht wenig negligiret, so haben wir doch bißhero nachgesehen, in der Hoffnung, er werde solches zu ändern und seinen Dienst, wie sichs gebühret, abzuwarten beflissen seyn. Nachdem aber derselbe bereits vor drei Monathen die Orgel abermahls verlassen und ohne unser Vorwissen hinweggereißt, auch diejenigen musicalische Bücher, worinnen die Psalmen verfasset seindt, und derjenige, welcher anjetzo die Orgel schläget, derselben benöthiget gewesen, nicht einmahl außgeandtworthet [ausgeliefert], dergestalt, daß wir dergleichen anderswoher bekommen müssen; und dann nunmehr aus desselben anhergesandten, eigenhändigen Schreiben verlauten will, daß er entschlossen allhier gar zu resigniren und sich anderwerths zu setzen; So haben wir dieser Sache bewandniß Ew. K. M. nicht nur hiemit allergeh. zu berichten schuldigst erachtet, sondern auch, weilen wir die Orgel zu schlagen ad interim Einem Evangelisch Lutherischen Subjecte gegen eine gewisse ergötzlichkeit, biß wir eine andere und der Reformirten Religion zugethane tüchtige Person finden werden, anvertrauet, Dieselbe hierdurch allerunterth. bitten sollen, Sie wollen allergnädigst geruhen, dieses unser Verfahren, wie es zum Besten und Nutzen der Kirche gerichtet, in hohen Gnaden zu approbiren, auch dafern ged. Leporin (wieder dessen undt der Seinigen Leben undt Wandel wir sonsten bißhero viele ärgerliche Klagen mit Betrübniß einnehmen, auch gegen Sie . . . [? ein Wort unleserlich] müssen) sich etwa künftig melden, und dargegen was ungleiches anbringen sollte, allergnädigst denselben entweder gänzlich abweisen zu lassen, oder uns darüber wenigstens zu vorderst allergn.

zu hören. Im übrigen werden wir, wann sich ein anderes Reformirtes tüchtiges Subjectum hervorgethan, nicht ermangeln, dasselbe Ew. K. M. sodann zur allergn. Confirmation allerunterth. vorzustellen, die wir in treuster Devotion ersterben E. K. M. ꝛc. Halle, d. 13. Jan. 1702."

Das Gesuch wurde am folgenden Tage dem Könige übersandt, wie aus der Antwort erhellt:

„Von Gottes Gnaden, Friedrich, König in Preussen ꝛc. Unsern gnädigen Gruß zuvor, Würdige und Hochgelahrte Räthe, liebe Getreue. Wir haben aus Eurem allerunterth. Bericht vom 14. dieses vernommen, was Ihr wegen des dort bisher gewesenen Organisten Leporini dimisſion und annehmung eines andern ausführlich gemeldet und fürgestellet habet. Wie wir nun angeführter Ursachen halber Euer Verfahren wieder gemelten Leporinum und das Vorhaben einen andern anzunehmen, allergnädigst approbiren, Alß haben Wir euch solches hiermit in Gnaden zu erkennen geben wollen, umb euch darnach zu achten. Seind euch mit genaden gewogen. Geben Potstam d. 25. Jan. 1702. Friedrich. P. F. v. Fuchs. [Unten:] An die Prediger und Aeltesten der Reformirten Gemeinde zu Halle, wegen des Organisten Leporini dimisſion, und annehmung eines andern."

Herrn Leporin beglückte man mit einem einfachen Laufpaß am 5. Aug. 1702, als der „Andere" seine Bestallung und die Hebung für das erste Quartal schon in Händen hatte. Dieses ungenannte lutherische Subject war kein anderer, als unser Händel, wie der Leser wohl schon vermuthet hat. Er bekam Brief und Siegel auf den Dienst; eine ordentliche rechtskräftige feierliche

„Bestallung
vor den Organisten Hendel.

Demnach die nothwendigkeit erfordert, daß bey der alhiesigen Königl. Schloß- und Domkirchen zum Organisten, an des ohnlängst abgegangenen Johann Christoph Leporins stelle, ein geschicktes Subjectum hinwiederumb bestellet werden, undt dann vor andern der Studiosus Georg Friedrich Hendel, welcher vorher bereits verschiedentlich unter abwesenheit ged. Leporins dessen vices vertretten, seiner geschickligkeit halber darzu angerühmet und recommandiret worden;

Alß haben wir zur hiesigen Königl. Schloß- und Domkirche auch der Reformirten Gemeinde verordnete Prediger und Eltiste denselben, auff Ein Jahr zur probe, zum Organisten bey gemelter Kirche dato dergestalt angenommen, daß Er solch Ihm anvertrautes Ambt mit aller treue undt fleissigen auffmerksamkeit wohl und wie es Einem rechtschaffenen Organisten eignet und gebühret, versehen, so wohl zu Sonn- Bet- undt andern Festtage[n], alß auch wann es ausser diesen künfftig extraordinarié erfordert wird, bey dem Gottesdienst die Orgel gebührend schlagen, deßhalb vorhero die vorgeschriebene Psalmen und Geistliche Lieder richtig anstimmen und was weiter zu erhaltung einer Schönen harmonie nöthig seyn möchte, in obacht nehmen, zu dem ende iedesmahl zeitig und ehe Mann mit dem läuten auffgehöret, in der Kirche seyn, wie nicht weniger auff die Conservation der Orgel und was derselben angehörig gute Acht haben, und wo was daran schadhafft gefunden werden sollte, solches fordersamst anzeigen undt alßdann bey der angeordneten reparatur mit guten rath beystehen undt nachsehen, auch denen Ihme vorgesetzten Predigern undt Eltisten alle schuldige ehre und gehorsam erweisen, mit denen übrigen Kirchenbedienten aber friedlich sich begehen undt im Ubrigen Ein christliches vndt erbauliches Leben führen solle. Dahingegen Ihme vor seine mühe undt Verrichtung zum gehalt dieses Jahrs nemlich von Reminiscere c. a. biß dahin 1703 funffzig Rthlr, welche auß der Königl. Renthey alhier Er gegen seine quittung quartaliter mit 12 thlr. 12 gl. nächstkünfftigen Trinitatis damit anfahende, zu heben, nebenst dem auf der Moritzburg von J. K. M. den Organisten allergndst. assignirten freien Logiament, versprochen undt zügesaget worden. Uhrkundlich ist demselben diese Bestallung unter unser der Prediger undt Eltisten eigenhändigen unterschrifft außgestellet. So geben Halle den 13ten Martij Ao 1702.

V. Achenbach.«

Von seiner aushelfenden Thätigkeit im Halle'schen Organistenamte ist eine Kleinigkeit in die englischen Erzählungen übergegangen, aber ganz entstellt. Was Leporin verübt hatte, wurde dem guten Zachau in die Schuhe geschoben. Denn so erzählt Mainwaring: dieweil Zachau heitere Brüder und ein volles Glas lieb hatte, schlug er oft andere Wege ein, als den der zur Kirche führte, und war froh,

daß sein talentvoller Schüler den Dienst versehen konnte[33]). Mattheson machte zwar ein böses Gesicht zu dieser Erzählung und schien ganz vergessen zu haben, daß er denen welchen er nicht grün war noch ganz andere Dinge nachgesagt hat — : „Hätte denn nicht Händels Leben gut genug beschrieben werden können, ohne diesen braven Tonkünstler, Zachau, 40 Jahr nach seinem Tode, wegen eines Glases Weins zu beschimpfen?"[34]) — aber gegen den Thatbestand wußte er nichts beizubringen. Zachau ist nun gereinigt.

Die Wohnung auf der Moritzburg „unten bey dem Thor" wird er gewiß nicht bezogen haben; sie kam ihm auf andere Weise zu Nutze. Aus Verhandlungen vom Jahre 1711 ergiebt sich, daß Amtshauptmann von Brandt schon seit mehreren Jahren die Organistenwohnung „der Böttcherey halber" für 16 Thaler gemiethet hatte. Das Geld bekam der Organist, dafür konnte er nach Belieben in der Stadt wohnen. Händel's Vorgänger wurde noch auf die Wohnung angewiesen, bei seinem Nachfolger kommen schon die „Miethgelder" zur Erwähnung. Sicherlich war seine ausnahmsweise und ledige Stellung die erste Ursache, daß die Wohnung der Böttcherei anheimfiel. Also belief sich sein Gehalt auf 66 Thaler.

Seine musikalische Wirksamkeit war der des Telemann in Hildesheim sehr ähnlich. Weil der sorglose Leporin alle Notenbücher verschleudert hatte, mußte der Noth auf andere Weise gesteuert werden und war also zum Componiren und Phantasiren die schönste Veranlassung geboten. Was er weiter that durch Heranbildung der Jugend und Einführung der „deutschen Zwischencantaten", kann man aus der Instruction seines Nachfolgers entnehmen. „Demnach die nothdurfft erfordert", heißt es darin, „daß bey der alhiesigen Königl. Schloß- und Domkirchen die durch Georg Friedrich Hendelen ohnlängst erledigte Organisten Stelle hinwiederumb mit einem guten und geschickten Subjecte besetzet werden müssen, und aber vor andern Johann Kohlhardt sowohl seines frommen Wandels alß geschickligkeit halber dazu recommandiret undt angerühmet worden": so solle dieser den Dienst erhalten, am 12. Sept. 1703. Als Or-

33) Memoirs p. 15.
34) Lebensbeschreibung S. 10.

ganist hatte er Händel's Gehalt, dazu war er Lehrer an dem Gymnasium der Reformirten. Seine Anweisung enthält eine Stelle, die in der seiner Vorgänger fehlt: er soll „auch insonderheit die Jugend bei dem Reformirten Gymnasio wöchentlich 2 stunden nemlich Mittwochs und Sonnabends nachmittags in der vocal Music getreulich unterrichten; auch diejenige bey welchen er die dazu nötige Fähigkeit finden wird privatim in seiner Behausung nicht allein zu einer mehrern perfection in der vocal Music sondern auch zur instrumental music anführen." So also hatte es Händel mit ihrem Beifalle eingeführt. An den schulfreien Mittwoch- und Sonnabend-Nachmittagen zog er von seinen früheren Mitschülern einen Chor zusammen, nahm die Begabteren daraus nebst anderen Burschen mit in das Haus seiner Mutter und musicirte mit ihnen singend und spielend weiter; wer weiß seit wie lange schon. Diese wohlthätige Bewegung, die er unter der studirenden Jugend hervorbrachte, war es denn vornämlich, welche ihn, nach Telemann's Ausdruck, öffentlich wichtig machte.

Als Kohlhardt 1732 starb, erbte sein Sohn Johann Karl den Dienst, „weil Er die Music, so viele wir nöthig, verstehet." Das klingt freilich anders als vor dreißig Jahren. Um 1700 war in Händel's Vaterstadt völlige Frische und ein überaus bewegtes Leben. Die neue Universität war die Pflegerin eines neuen Geistes, nicht bloß das Wohnhaus der Pietisten geworden. Und was man auch von dem halten mag, was die Pietisten aufgebaut haben, so viel ist gewiß, daß ein Mann wie Philipp Jacob Spener mehr wiegt als sämmtliche Orthodoxe des 17ten Jahrhunderts. Sein Schüler August Hermann Francke lehrte und lebte in Halle mit einer Begeisterung, deren segensreiche Nachwirkungen sich bis in unsere Tage erstrecken. Aber nicht er war der Mittelpunkt der jungen Hochschule, sondern der Rechtslehrer Christian Thomasius, der berühmte Bekämpfer der Hexenbrenner. Thomasius übersah seinen Collegen Francke wie Leibnitz den Spener übersah, aber beurtheilte ihn mit derselben Milde, so daß die begabtesten Lehrer dieser Universität friedlich und gedeihlich zusammen wirkten. Es ist übrigens sehr bemerkenswerth, daß Händel nicht aus dem Kreise der Exaltirten hervorging: seine Familie gehörte noch zu jener geringen Zahl einfacher

Frommen, die nicht erst gewaltsamer Anstrengungen bedurften um ihres Gottes gewiß zu werden.

In Folge beschränkter Mittel war bei der Halle'schen Kirchenmusik eine Einrichtung getroffen, die besonders für Händel's Thatlust ersprießlich sein mußte. Die Sang- und Spielchöre zogen nämlich durch alle Kirchen der Stadt. An jedem Sonntage konnte man irgendwo noch andere als simple Choralmusik zu hören bekommen, aber immer in einer andern Kirche. Am ersten hohen Festtage war die Musik in der Markt- oder Liebfrauenkirche, am zweiten in St. Ulrich, am dritten in St. Moritz, an den kleineren Festen in der Marktkirche allein, an den gewöhnlichen Sonntagen wieder wechselweise in allen dreien. Dasselbe Verfahren kam in der Marterwoche bei der deutschen Passion zur Anwendung. Sanct Laurentius auf dem Neumarkte machte am Palmsonntage den Anfang, am Montage war die Passion in der Marktkirche, am Dienstage zu St. Ulrich, am Mittwoch im Ulrichs-Filial zu Diemiz, am Grünen Donnerstag zu St. Georgen in Glauche, am Charfreitag Vormittags zu St. Moritz, und Nachmittags „musicaliter" d. h. mit Chören und Instrumenten, Recitativen und Arien in der Schulkirche. Die letzte Aufführung besorgten die Gymnasiasten; ebendieselben pflegten auch an hohen Festen Abends um 5 Uhr in ihrer Kirche eine große Musik zu veranstalten.[35]) Auf diese Art war es für Händel ein Leichtes das musikalische Regiment an sich zu reißen.

Was er componirte, kam immer frisch weg zur Aufführung. Seine Halle'schen Erstlinge, zu denen gewiß mehrere hundert Kirchencantaten gehören, hat er selber nie der Aufbewahrung werth gehalten, und die Bibliotheken seiner Vaterstadt hatten vor lauter Tractätlein und theologischen Streitschriften keinen Raum für die Erzeugnisse der dortigen Organisten. Sie sind fast alle verschollen. Für die Kunst ist ihr Verlust nicht zu beklagen, für die Biographie jedenfalls; doch verursacht er keine unausfüllbare Lücke. So lange ein Jünger bei aller Rüstigkeit und allem Drange nach Höherem noch wesentlich in den Bahnen läuft, welche die einflußreichsten Meister seiner Zeit eröffnet haben, fallen seine Werke in deren Bereich

35) Dreyhaupt, Beschreibung des Saal-Creyses. I, 991—92.

und sind mit den ihrigen zugleich charakterisirt. Das vorhin bei Zachau's Compositionen Bemerkte kann uns hier zu Gute kommen. Winterfeld sah in einer „Abschrift von neuerer Hand" die Cantate „Ach Herr mich armen Sünder" für vierstimmigen Chor und einzelne Stimmen, begleitet von Violinen, Violen, Oboen, Fagott und Continuo, und setzt sie in die erste Hamburgische Zeit.[36]) Obwohl das Stück äußerlich nicht sicher beglaubigt ist, möchte ich es ebenfalls für ein Händel'sches halten, verlege es aber nach Halle; für Hamburgische Tonsetzer, Keiser Mattheson u. A., gehörte dergleichen zu den überwundenen Standpunkten. Es ist eine Choralcantate über die verschiedenen Verse des genannten Kirchenliedes von dem alten Cantor Hermann Schein und zu der Grundmelodie „Befiehl du deine Wege", ähnlich der Zachau'schen Cantate „Vom Himmel kam der Engel Schaar", aber einheitlicher und musikalischer gehalten. Der Choral ist mehr oder weniger in allen sechs Sätzen bewahrt: in dem ersten, Solo für Discant, ganz unverändert mit fünfstimmiger Begleitung; in dem zweiten für vierst. Chor als Grundlage zu strengeren oder freieren Nachahmungen; in dem dritten für Tenor allein, in dem vierten für Discant und Alt, und in dem fünften für Tenor und Baß als Thema, das auf Veranlassung des Textes weit und breit ausgeführt wird; in dem letzten Satze für vierst. Chor wieder als einfache Kirchenmelodie, hier aber im $^{3}/_{4}$-Takt. Den ersten und den letzten Satz findet man bei Winterfeld gedruckt.[37]) Bei der Behandlung der Instrumente wird schon etwas von der Kunst sichtbar, welche die Motive über ein ganzes Tonstück ausbreitet. Diese Kunst geht hier aber noch überall im Gewande des damals Ueblichen: ganz kleine Figuren und deren unmittelbare Wiederholung oder Versetzung aus Dur in Moll und umgekehrt, bei steter Abwechslung von Forte und Piano, thun ihr ein völliges Genüge. Die in dem Kirchenliede gegebene Möglichkeit zu mannigfaltiger Behandlung ließ Händel nicht unbenutzt.

„Der ungerathene Sohn", ein mehr dramatisch gehaltenes Stück über ein Gleichniß Christi, wird von Winterfeld auf Grund einer

---

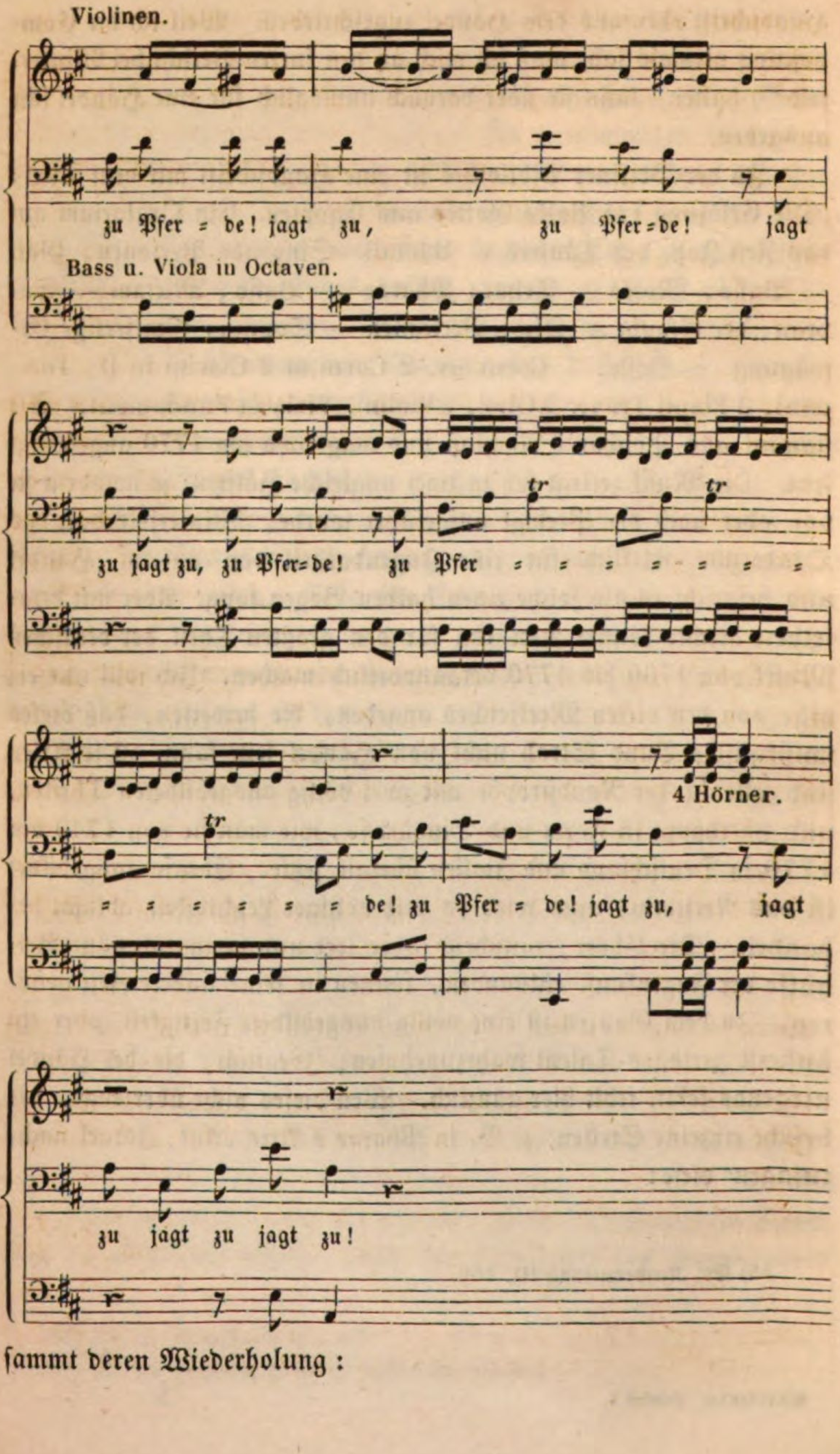
36) Ev. Kirchengesang III, 159.

37) Ev. Kirchengesang III, Musikbeilage Nr. 51.

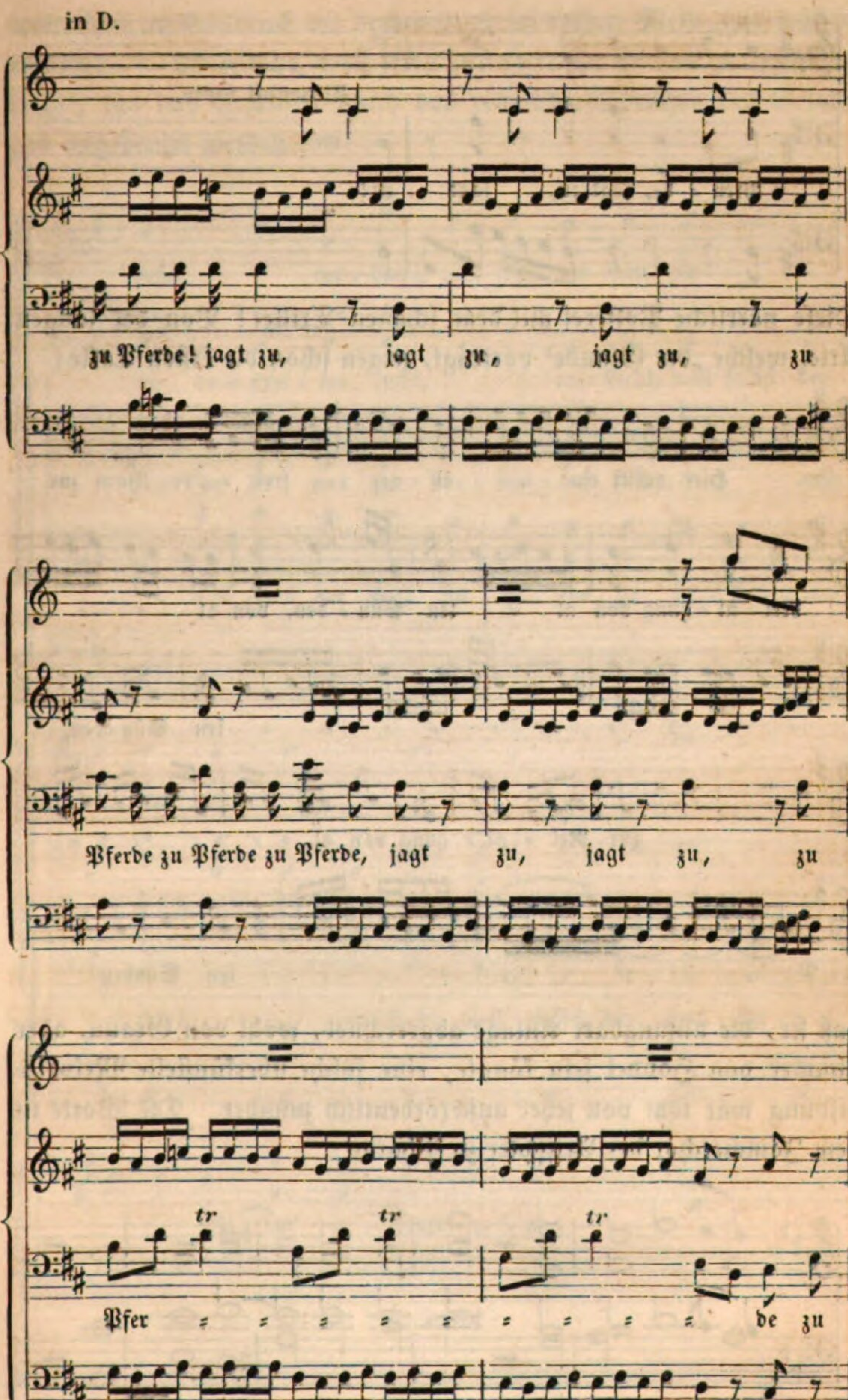
Handschrift ebenfalls dem Händel zugeschrieben. Weil ich die Composition niemals sah, muß ich mich an den kurzen Bericht bei Winterfeld[38]) halten, kann sie aber darnach unmöglich für eine Händel'sche ausgeben.
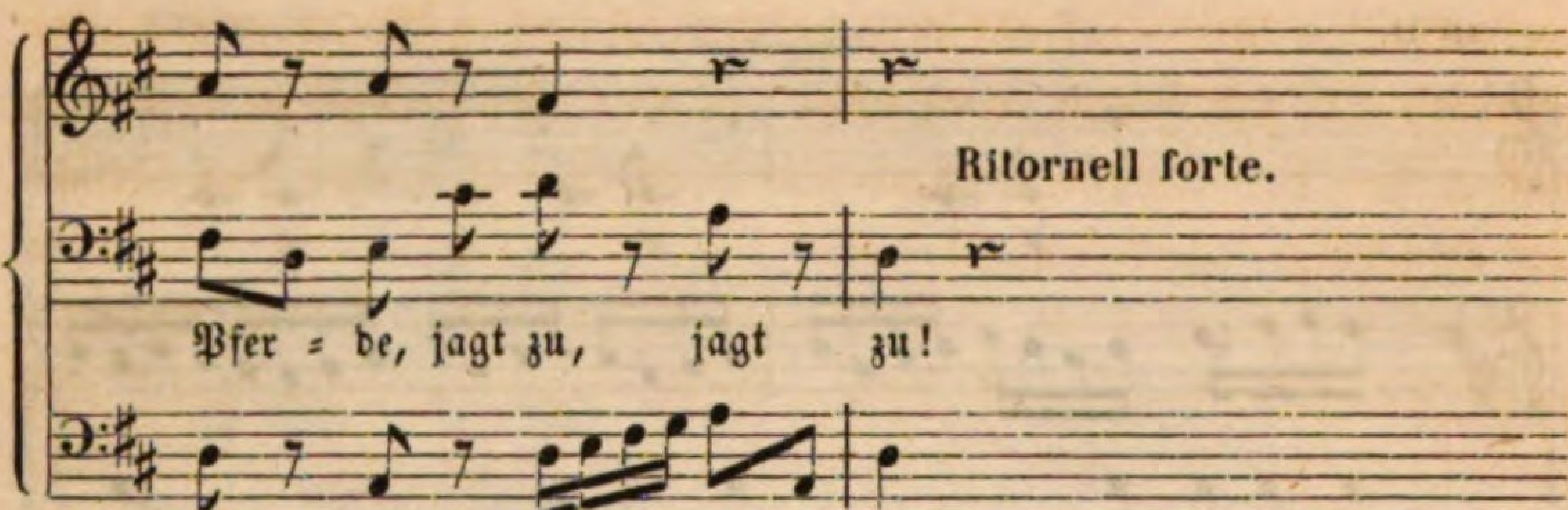
In der Berliner Bibliothek ist eine Handschrift mit dem Titel: „Die Erlösung des Volks Gottes aus Egypten. Ein Oratorium auf das Fest Joh. des Täufers v. Haendl. Singende Personen: Gott — Basso; Moses — Tenor; Pharao — Basso; Mirjam — Sopran; der Glaube — Alto; Vertrauen — Sopran; Gottseelige Erwägung — Basso. 4 Corni ov. 2 Corni et 2 Clarini in D, Timpani, 3 Flauti Trav., 2 Oboi, 2 Violini, Viola et Fundament." Sie stammt aus Pölchau's Nachlaß und mag etwa um 1770 angefertigt sein. Die Musik zerlegt sich in zwei ungleiche Hälften, je nachdem sie vor oder nach der Predigt aufgeführt wurde. Winterfeld hält das Oratorium wirklich für eine Jugendarbeit von unserm Händel und bespricht es als solche einen halben Bogen lang. Aber mit demselben Rechte könnte man ihn für den größten Theil der deutschen Musik von 1700 bis 1770 verantwortlich machen. Ich will nur einige von den vielen Merkzeichen angeben, die beweisen, daß dieses musikalische Bund Stroh nicht von Händel sein kann. Die Arien sind alle in der Rundstrophe mit zwei völlig ausgebildeten Theilen, und überhaupt in Form und Singart so, wie man sie von 1740 bis 1770 in Deutschland und Italien überall setzte. Ebenso ausgebildet ist das Recitativ, auch wird es mit völliger Leichtigkeit obligat behandelt. Die Chöre, rauschend aber leer und sämmtlich ohne Beihülfe der Fugenkunst entstanden, können in keine andere Zeit gehören. In dem Ganzen ist eine völlig ausgebildete Fertigkeit, aber ein äußerst geringes Talent wahrzunehmen; Idealität, die bei Händel nirgends fehlt, fehlt hier gänzlich. Wen dieses nicht überzeugt, der besehe einzelne Stellen, z. B. in Pharao's Arie „Auf, Israel nachzujagen" diese:

38) Ev. Kirchengesang III, 160.

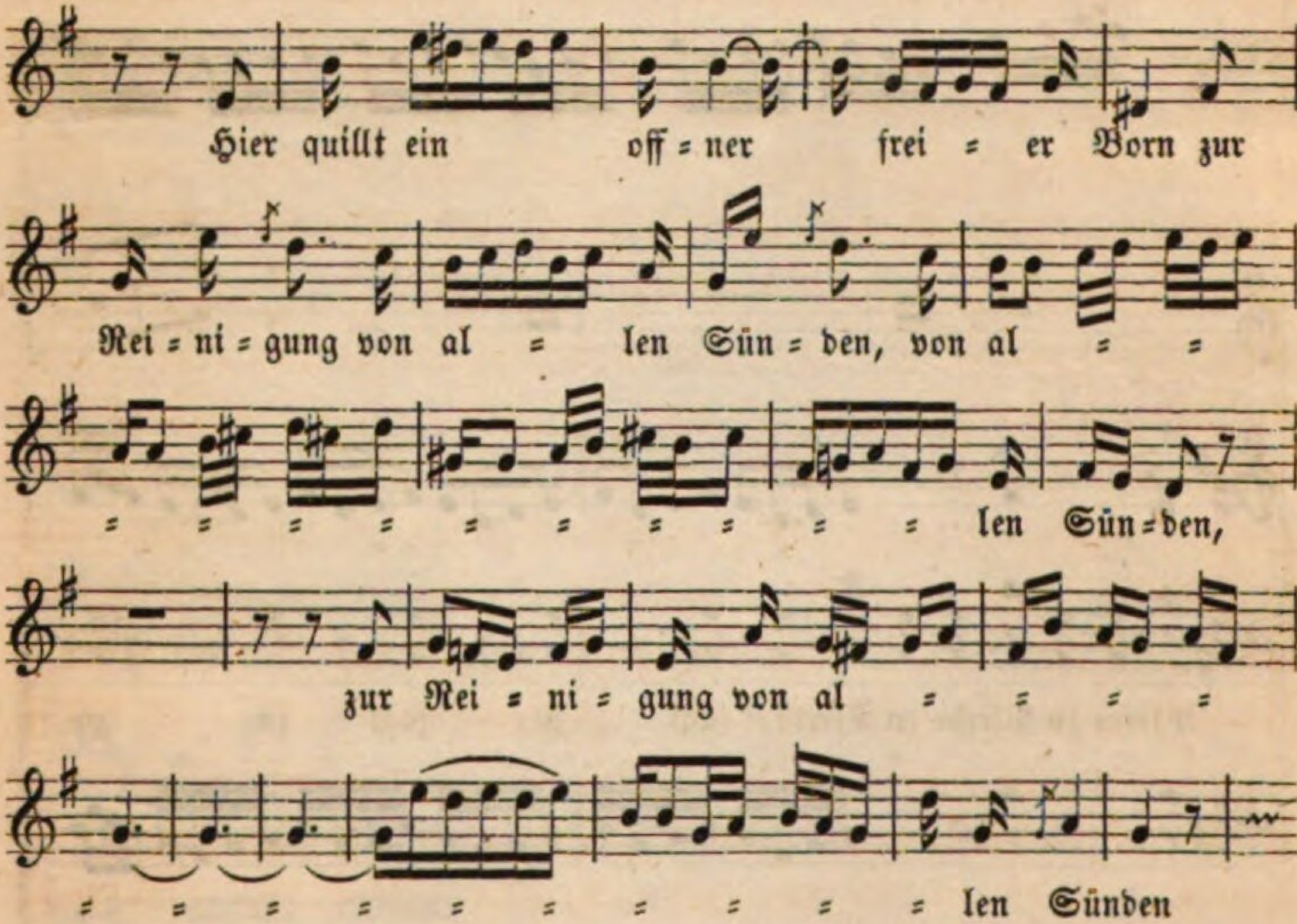


sammt deren Wiederholung :
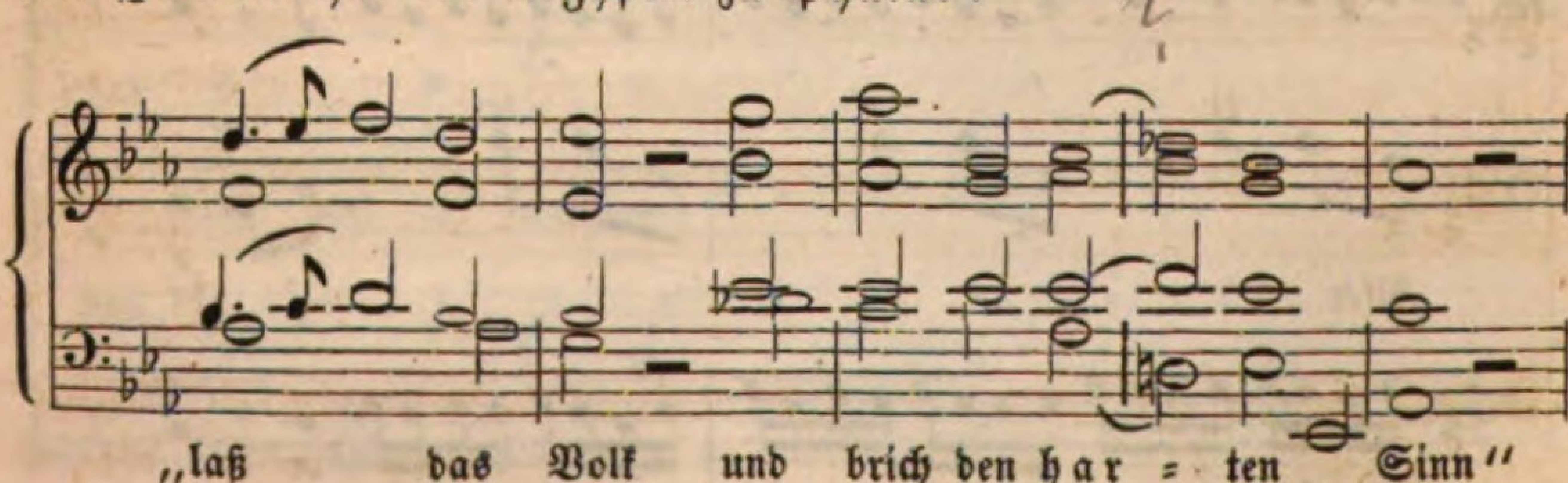

in D.
zu Pferde! jagt zu, jagt zu, jagt zu, zu
Pferde zu Pferde zu Pferde, jagt zu, jagt zu, zu
tr tr tr
Pfer = = = = = = = = = de zu
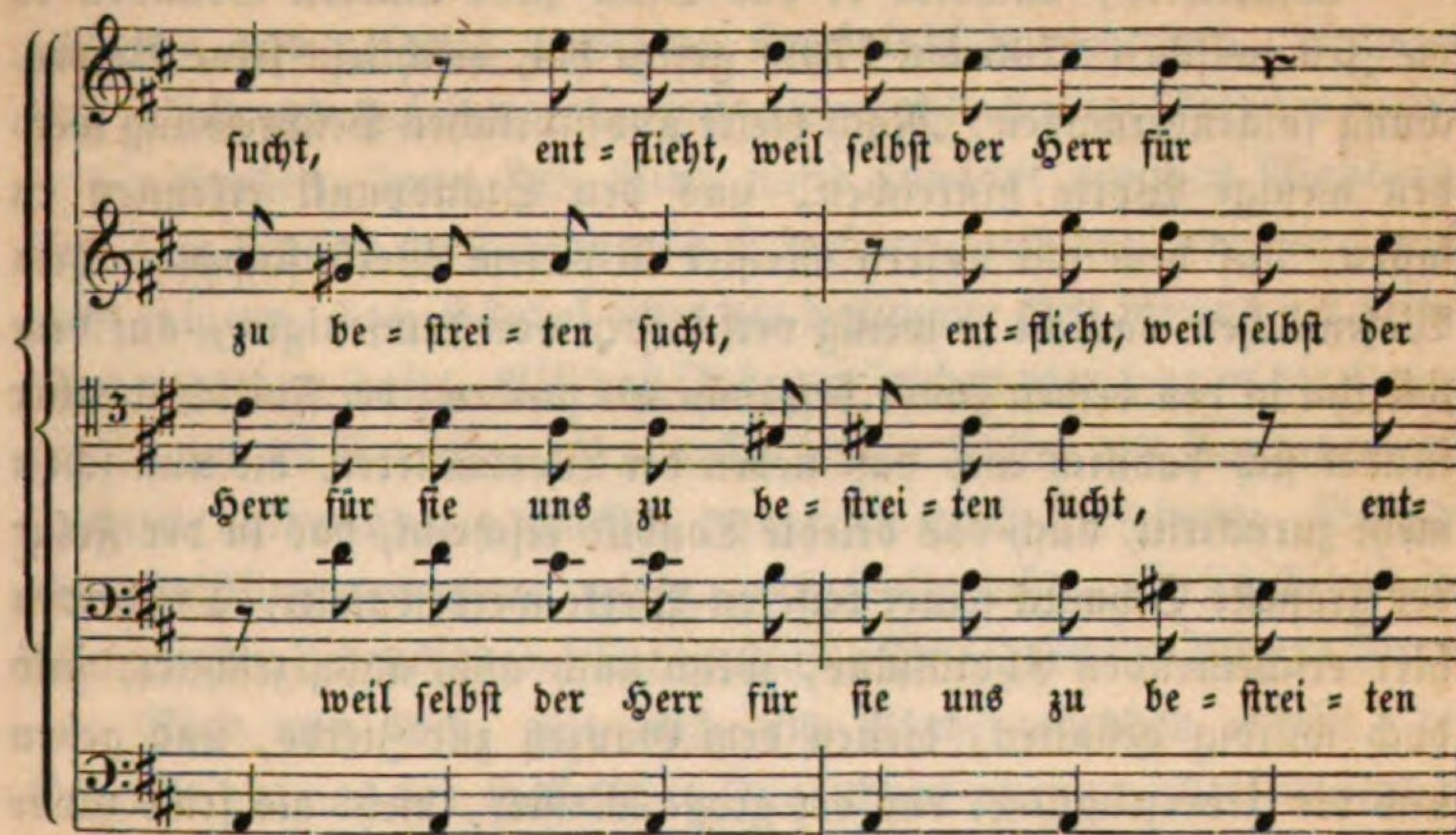


Diese närrische Polterei mit dem schönen Triller! Von der langen Arie, welche „der Glaube“ vorträgt, zeigen schon die ersten Takte:
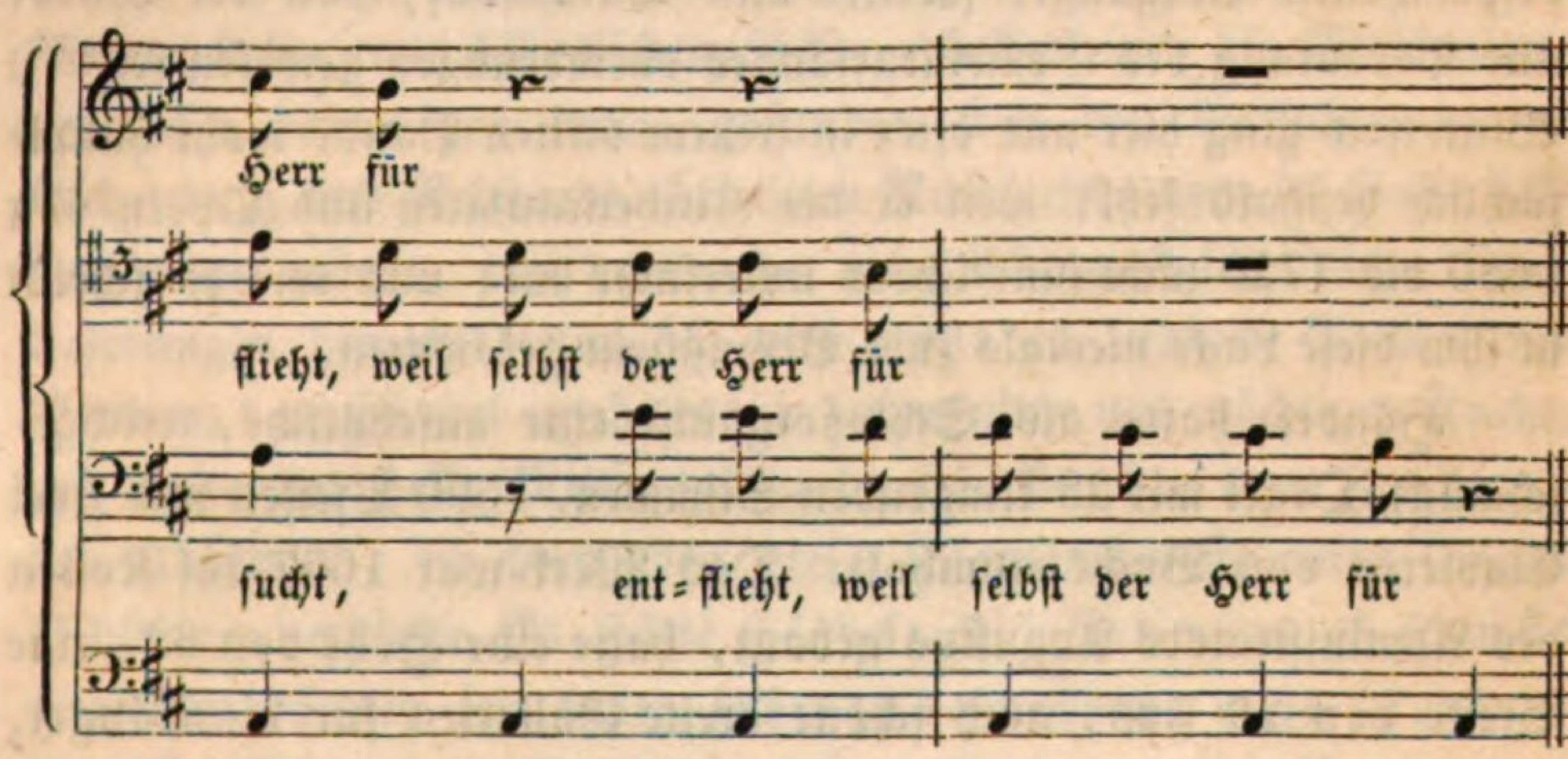


daß sie, die unsangbare Anlage abgerechnet, wohl von Graun, aber nimmer von Händel sein könnte, eine solche überkünstelte Melodiebildung war ihm von jeher außerordentlich zuwider. Die Worte in dem Jammerchor der Aegypter zu Pharao:

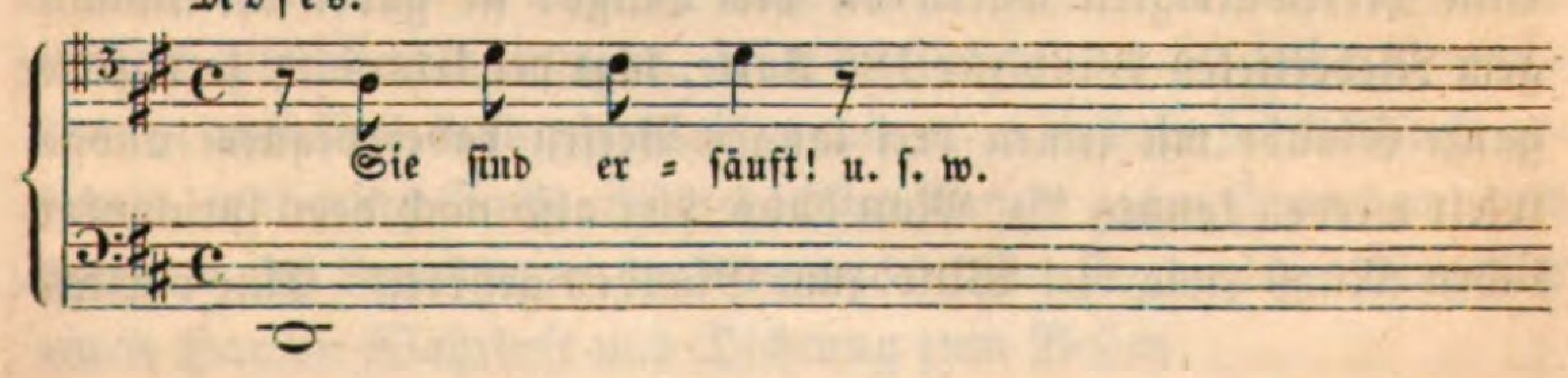


wetteifern an Ausdruck mit dem andern im rothen Meer „wir müssen ersaufen, — zur Flucht, weil selbst der Herr für sie uns zu bestreiten sucht", wo das Ersaufen durch das plötzliche Abbrechen des Gesanges angedeutet werden soll:





Moses.



und mit dem Gassenhauer durch den Mirjam den heiligen Jubelgesang einleitet. Es wird sich jetzt nicht mehr aufdecken lassen, wie es

gekommen ist, daß dieses etwa um 1750 entstandene Oratorium Händel's Namen trägt; vielleicht ist ein Süddeutscher (die Schreibart Haendl deutet auf einen solchen), der von Händel's Israel in Aegypten gehört hatte, absichtlich damit getäuscht.

Winterfeld, nachdem er das Stück „aus inneren Gründen in die Zeit zwischen 1705 bis 1709" gesetzt hat, beschließt seine Besprechung folgendermaßen: „Nach dieser ausführlichen Beschreibung werden wenige Worte hinreichen, uns den Standpunkt erkennen zu lassen, auf dem wir unsern Meister in diesem Werke finden. Dem Wesentlichen nach ist er wenig verschieden von demjenigen, auf dem wir ihn in den beiden zuvor besprochenen fanden; der Fortschritt aber kündet sich dadurch an, daß neben der Wortmalerei, die nun schon mehr zurücktritt, auch das belebte Tonbild erscheint, das in der Folge der größeste Schmuck seiner reiferen Werke werden sollte. Die beiden hier erscheinenden Choralsätze, wenn auch nicht ausgezeichnet, sind doch würdig gehalten, dienen dem Ganzen zur Zierde, und geben uns die Ueberzeugung, daß der große Meister, mehr als seine zuvor besprochenen Vorgänger [Keiser und Mattheson], von der Würde und Bedeutung des Gemeinegesanges durchdrungen gewesen sei."[39]) Winterfeld ging hier und öfter in seinem dritten Bande wohl hauptsächlich deßhalb fehl, weil er die Kirchencantaten und Opern von 1680 bis 1720 nicht hinreichend untersucht hat; und wie es scheint ist ihm diese Lücke niemals zum Bewußtsein gekommen.

Händel hatte als Schloßorganist eine ansehnliche, reichgeschmückte Orgel mit 28 klingenden Stimmen, 1500 Pfeifen und zwei Clavieren von Buchsbaumholz. Das Werk war 1667 auf Kosten des Administrators Augustus gebaut, hatte eine Höhe von 62, eine Breite von 20 Fuß, auch schöne breite Gallerien für die Sänger. Eine Merkwürdigkeit waren die drei Bälge: sie gaben bei einmaligem Niedertreten Wind für 180 Takte, sagt der Chronist, so daß der ganze Glaube mit seinen drei langen Versen dabei bequem ausgespielt werden konnte.[40]) Man baute hier also nach dem sprichwörtlichen Maaß „wie viel Wind zum Glauben gehöre." Eine vortreff-

39) Ev. Kirchengesang III, 163—64.

40) Dreyhaupt, Beschreibung des Saal-Creyses I, 1097—98.

liche Einrichtung für einen Spieler, der bei seinen Privatübungen zugleich als Bälgetreter fungiren muß.

Die Worte in der Bestallung „auf ein Jahr zur Probe" sind sehr unpassend gewählt: nicht wollten sie in dieser Zeit seine Fähigkeiten prüfen, sondern ihm nur für vielfach geleistete Dienste eine ansehnliche und gesetzlich bewilligte Ergötzlichkeit zuwenden. Letzteres ließ er sich gern gefallen, aber fest- und wohlbestallter Organist wollte er nie werden, denn sein Sinn stand zunächst auf das Wandern. Aus dem Datum in Kohlhardt's Dienstverschreibung kann man auch nicht folgern, daß Händel über die bestimmte Zeit hinaus bei dieser Kirche zu thun hatte. Als das Jahr verstrichen war, zog er die letzten 12 Thaler 12 Groschen ein, packte seinen Koffer mit Cantaten und anderen nothwendigen Sachen und reiste nach Hamburg. Es war eben Frühling geworden, als er aus Halle fuhr. Er stand jetzt im neunzehnten Lebensjahre. Die juristische Periode war völlig zu Ende.

Sind nun auch, wie aus dem Vorhergehenden erhellt, die Ueberbleibsel von den Halle'schen Jugendversuchen unerheblich genug, so hat sich doch im Uebrigen noch Allerlei gefunden, was dieses frühere Leben mit historischem Lichte erhellen und die Wißbegierde der Leser befriedigen kann, gefunden trotz der Versicherung von Eschenburg und Reichardt, bei ihren Nachforschungen in Halle habe sich herausgestellt, daß dort weder mündliche noch schriftliche Ueberlieferungen bewahrt seien,[41]) und trotz des leidigen Trostes von Burney, dem Händel ergehe es wie einem alten und mächtigen Reiche: erst wenn der helle Mittagsglanz da sei, begehre man Kunde von den Anfängen, da doch eben dieser Glanz über sie einen falschen Schimmer verbreite.[42]) Hätte Händel gleich Telemann es über sich gewinnen können sein Leben selber zu beschreiben, wozu Mattheson ihn öffentlich und in Briefen wohl ein Dutzend mal aufforderte, so wüßten wir allerdings mehr. Aber schriftlich über sich selber Betrachtungen anstellen, und gar darüber wie er es doch so herrlich weit gebracht, war seine Sache nicht; höchstens unter guten Freunden, und wenn er bei Laune war, gab er aus seinem Jugendleben mündlich einen Haufen Wahrheit und Dichtung zum Besten.

41) Händel's Lebensumstände und Gedächtnißfeier, im Vorbericht.

42) Sketch in Commemoration p. 1.

4.

Hamburg.

1703 – 1706.

Der Entschluß Händel's, zunächst auf eine gewisse Zeit nach Hamburg zu ziehen, ist von allen seinen Biographen so aufgefaßt, als sei der Aufenthalt in einer glänzenderen fürstlichen Capelle nicht rathsam, der Gang nach Italien aber zu weit und zu kostspielig gewesen. Bei einer solchen Meinung wird Hamburg's damalige Bedeutung für die Tonkunst viel zu gering angeschlagen. That sich auch der preußische König auf seine schnell zusammengemiethete Bande etwas zu Gute, und wollte auch Herzog Anthon Ulrich von Braunschweig sein Opernthеater durchaus als das erste in Deutschland angesehen wissen, so stand doch in der Wirklichkeit sowie im Urtheil der Menge das hamburgische Singhaus obenan. Von nah und fern wurden Wanderungen dorthin unternommen, und wer von den Herrlichkeiten einmal Augen- und Ohrenzeuge gewesen, dem fiel es schwer einzuräumen, Italien und Frankreich könnten noch etwas besseres aufzuweisen haben. Es hieß allgemein: von dem was Deutschland an Poeten Musikern und Sängern besitze, seien die sinnreichsten geschicktesten und trefflichsten in Hamburg beisammen; wer seine Sache verstehe, finde dort am leichtesten Beachtung und Brod. Dazu die bunte Welt und das freie Leben! Händel folgte gewiß nur seiner Neigung, indem er sich dorthin wandte. Auch Zachau wird ihn darin bestärkt haben; denn je weniger dieser, wie man besonders bei seiner großen Pfingstcantate sieht, den wahren recitativischen und dramatischen Ausdruck in seine Gewalt bekommen konnte trotz aller Vorliebe für solche Musik, um so mehr mußte er das bewundern und anpreisen, was Reinhard Keiser zu Hamburg in diesem Fache leistete.

Hamburg's Bedeutung und die Wandlung, welche die deutsche Musik in den Jahren um 1700 daselbst erfuhr, ist nun zuvörderst etwas näher zu bezeichnen, im Anschlusse an die Worte mit denen ich den Abschnitt über Händel's Kindheit beschloß. Dort wurde auf den unumstößlich festen Grund hingewiesen, den deutsche Musik schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewann, aber schließlich be-

merkt, sie habe sich später an einen falschen Geist verloren. Diese Behauptung ist näher zu erläutern.

In keiner der freien Reichsstädte, kaum an einem Fürstenhofe hatte die Musik um diese Zeit so festen Fuß gefaßt, als in Hamburg. Hier waren die ersten Künstler auf allerlei Instrumenten, auch einige vortreffliche Sänger zu finden, und sie hatten Gemeinsinn genug sich noch außer der „Dienst"-Zeit frei und friedlich zusammen zu thun: das „große Collegium musicum" bestand viele Jahre, meistens unter Oberleitung des Cantors Christoph Bernhard, eines treuen Schülers und Amtsnachfolgers von Heinrich Schütz. Die Musiker wurden auch schwerlich an einem andern Orte so in Ehren gehalten. Mattheson erzählt mit Verwunderung und mit Stolz: als der Cantor Bernhard ankam, „fuhren ihm die vornehmsten der Stadt Hamburg mit 6 Kutschen biß Bergedorff zwo Meilen entgegen."[1]) Wer in der Musik etwas Außerordentliches hören wollte, kam nach Hamburg. Für auswärtige Musiker war es eine Ehre, ihre Compositionen und sonstige Fähigkeiten in der dortigen musikalischen Gesellschaft zu Gehör gebracht zu haben. Selbst dem alten edlen Schütz wurde das Herz groß nach der Sicherheit, dem kaum zu erschütternden Wohlstande und der schönen Einigkeit der Geister, die er bei mehrmaliger Anwesenheit in Hamburg wahrnahm; daher that er einmal (im Jahr 1651 bei seiner Bitte um Pensionirung) die merkwürdige Aeußerung: „ich möchte mir bey meinem nunmehr herangekommenen hohen alter noch etwa eine fürneme Reichs- oder Hansa Stadt zu meiner letzten Herberge auff dieser Welt erwählen"[2]) — er dachte aber an keine andere als an die Elbstadt. Sein Wunsch wurde ihm zwar nicht gewährt, er mußte für immer unter den Castraten des sächsischen Hofes aushalten; aber eine Ahnung durchzog seinen Geist, die Pflege des besten Theiles der Kunst werde nun zunächst in die Hände des Bürgerstandes übergehen. Zu diesen Zeiten kam die Redensart auf: wer stille sitzen wolle, müsse sich in eine solche freie Reichsstadt begeben. Als Bernhard auf Geheiß des sächsischen Churfürsten 1674 Hamburg wieder verlassen mußte, that er Weissagungen

1) Ehrenpforte S. 20.

2) Sachsen-Chronik von W. Schäfer. Dresden 1854. I, 572.

gegen seine Freunde: die Musik hat hier viele Jahre geblühet, sagte er, nun wird sie wieder fallen.[3]) Der gute Mann irrte sich zwar; indeß seine Wahrnehmung, daß die Neigungen anfingen sich zu ändern und daß der Geschmack noch auf eine andere Art von Kunst aus war, als die bisher gepflegte, traf völlig das Rechte.

Die Musik war nämlich bis dahin hinsichtlich ihrer Formen und der Besetzung bei ihrer Ausführung vorherrschend klein gewesen, „kleine Cantoreyen" und „kleine aber complete Capellen" waren das Gewöhnliche; auch das hamburgische „große" Musikcollegium war an Zahl nichts weniger als groß. So viele Stimmen die Composition hatte, so viele Sänger und Instrumentisten waren von nöthen, durchaus nicht mehr: ein fünfstimmiger Satz also, mit Orgel und zwei Violinen begleitet, konnte wirklich von acht Personen ausgeführt werden. Für gewöhnlich waren die Stücke nicht einmal fünfstimmig, darüber hinaus ging man nur in Ausnahmefällen. Nach solchem Grundmaaß wurden die musikalischen Capellen eingerichtet. Wo besonders reiche Mittel vorhanden waren, breitete man sich allerdings weiter aus, erhöhte dadurch die Pracht und gewann einen größeren Vollklang, jedoch ohne die Musik und das Musiciren im Uebrigen wesentlich zu ändern. Von 1620 bis etwa 1670 hat die Tonkunst in allen europäischen Culturländern diese hervorstechende Eigenthümlichkeit. Das Solo-Musiciren mit seiner Beschränkung auf das schlechthin Nothwendige vervollkommnete alle Formen und Handhaben der Kunst, machte den Gang der Stimmen geschmeidig, verfeinerte die Melodie ebensosehr als den Bau der Instrumente, bildete das Ohr und suchte durch alles dieses immer mehr das Musikalische in seiner Reinheit und Selbständigkeit an den Tag zu heben. Der große Nutzen, den diese in enger Umfriedung sich bewegende Kunstweise stiftete, leuchtet ein: abgesehen von dem bleibend Schönen, was sie hervorgebracht hat, war sie Wiege und natürliche Pflegerin aller der größer angelegten Versuche, welche die nächstfolgende Zeit bringen sollte.

Der geschichtliche Schritt von einer Art zur andern pflegt ruckweise und nicht ohne feindlichen Zusammenstoß vor sich zu gehen, bis

3) Ehrenpforte S. 22.

das „Alte" überwunden ist und sodann aus Unterschätzung eine Weile in Vergessenheit geräth. Das Aufkommen neuer Richtungen beweist, daß die Kunstform der vorhergegangenen im Wesen erschöpft ist, wenn auch der Kern ihrer Hervorbringungen durchaus alle Merkmale nie alternder Classicität an sich trägt; es beweist, daß man noch etwas Anderes, daß man weiter will; daß die frühere Harmonie entschwunden ist und eine neue gesucht wird. Dringt eine solche Richtung schnell und, was die Hauptsache ist, allgemein durch, also daß über kurz oder lang das ganze Gebiet der Kunst ihr unterthan wird: so ist dies ein untrüglicher Beweis für das Vorhandensein von Kräften, die eine neue bedeutende Entwicklung verheißen. Eine Erscheinung solcher Art lassen die Anfänge der dramatischen Composition wahrnehmen.

Die ersten Versuche im Musikdrama um 1600 in Italien trafen einen empfänglichen Boden, aber in der Tonkunst fast keine einzige Form genügend vorgebildet. Das Recitativ blieb ganz in der Unmündigkeit stecken. Alles in musikalischer Hinsicht Kunstmäßige der ersten Opern wurde in das Madrigal aufgenommen; ich werde in der „Geschichte" bei Monteverde die Beweise beibringen, daß diese frühesten Musikdramen ihrer Form nach wesentlich auf dramatisirte Madrigale hinauslaufen. So erklärt es sich, daß die hier ausgestreuten Keime selbst in Italien gegen 40 Jahre in der Erde lagen, bis sie Wachsthum gewannen, in Frankreich und Deutschland 70 - 80, in England gar 100, und daß die neue Weise wirklich allgemein durchdrang, aber zuerst auf ungradem Wege. Es war die Arbeit der nächsten Zeiten nach 1600, für die verschiedenen Affecte und Stimmungen und für den Redegesang den rechten Ausdruck, für den reinen Gesang (Arie) aber Form, Geschlossenheit und Abrundung zu gewinnen. Italien hat hierin allein mehr geleistet, als die drei anderen Länder zusammen. Schon 1638 war man dort so weit in's Reine gekommen, daß in Venedig eine beständige Opernbühne errichtet werden konnte; zu einer Zeit also, als Deutschland und England noch mitten in Krieg und Verwirrung steckten, Frankreich aber an sehr kindischer Musik sein Vergnügen hatte. Die Sprache der Leidenschaft vererbte sich von Monteverde auf Cavalli, aber sie erscheint bei diesem im Gewande einer schöneren Melodie und eines

behenderen Ausdrucks; hierdurch sowie durch die erstaunliche Fruchtbarkeit seines Geistes beherrschte er mehr denn 20 Jahre die Theater. Er und Carissimi arbeiteten einander in die Hände, wenngleich auf verschiedenen Gebieten. Es gelang ihnen, das Chaos musikalischer Formen um ein Bedeutendes zu lichten, zu scheiden, zu läutern. So gereinigt überkamen es ihre Nachfolger, und hier erst sehen wir die andern Nationen wie im Wetteifer hinzutreten. Zuerst Frankreich. Cavalli selber konnte die Oper Italiens dorthin verpflanzen, als er im Jahr 1660, auf Ersuchen des Königs beim Rath zu Venedig und mit des letzteren Bewilligung [4]), nach Paris ging, um dort zur Feier der kön. Vermählung seinen Xerres aufzuführen. Dann Deutschland. Endlich England. Mit jedem neuen Volke tritt eine neue Kraft auf den Platz: England bringt es am höchsten und gewinnt die Palme, aber — durch einen Ausländer, durch einen Deutschen.

Seit langer Zeit schon herrscht unter uns die üble Sitte, den Antheil, welcher Frankreich und England an der Entwicklung der Musik in dieser Periode zukommt, zu unterschätzen. Nur wer unfähig ist, sich aus den erhaltenen Partituren ein Urtheil zu bilden, oder wer die Sachen garnicht kennen will, kann dem Lully und seiner Oper große Verdienste, oder dem herrlichen Purcell eine erhabene reine Kunst absprechen. Bloß die Hoffnung, dem Gegenstande später eine längere Ausführung widmen zu können, hält mich hier vom weiteren Eingehen ab. Auf die fast gleichzeitige deutsche Oper hat die französische bedeutend eingewirkt, wenn auch nicht mit der Stärke der italienischen; gewiß bleibt, daß die Deutschen bei beiden in die Schule gingen.

Das erste deutsche Singspiel von Heinrich Schütz (1628) ist eine vereinzelte Erscheinung; erst seit 1650 kamen bei uns in Deutschland Opern mit allerlei Gaukelwerk häufiger zum Vorschein, aber nicht anders als bei Hoffeierlichkeiten. Es gab nur Festopern, bis einige Privatpersonen in Hamburg für deutsche Opernspiele ein öffentliches

---

4) S. die Cabinetsschreiben bei Fr. Caffi, Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di san Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venezia 1854. I, 278 ff.

Theater errichteten. Diese denkwürdige Unternehmung begann 1678, nachahmend, was grade 40 Jahre früher in Venedig zu Stande gekommen war. Zuerst traten allerlei Hindernisse in den Weg: Prediger schütteten auf der Kanzel und in Druckschriften ihren Unwillen darüber aus, bürgerliche Fehden zerspalteten die Stadt und belasteten sie mit fremden Kriegsvölkern, Religionsstreitigkeiten schwächten die Theilnahme für die Singspiele, u. s. w.; aber im Ganzen gediehen diese dennoch über alle Erwartung. Der Drang in die freien Reichsstädte („Republiken“ pflegte man sie zu nennen) und das Vertrauen auf diese war so groß und allgemein, daß die äußeren Mittel leicht beschafft werden konnten. Hier bestanden die Zuschauer aber nicht aus einem Kreise bestellter Theilnehmer, wie bei Hofe, sondern hier war ein wirkliches Publikum vorhanden; Jeder, der einen halben Thaler zahlen und sich mit einem anständigen Rocke bedecken konnte, war berechtigt den kritischen Raum, das Parterre, zu betreten. An einem solchen Orte mußte das den Fremden abgelernte Singspiel bald einen volksthümlichen Beigeschmack bekommen; man war verpflichtet für Jedermann zuzurichten. Unter Umständen können freilich sehr närrische Gerichte daraus entstehen, was auch später hier sowie vor Händel's Ankunft in England wirklich der Fall war. Aber jetzt befanden sich in Hamburg unter der Menge zu viele frisch aufschießende Kräfte, als daß man sich nicht aus der Unbehülflichkeit der ersten Anfänge hätte emporheben sollen. Der volksthümliche Antheil war in einer solchen Stadt schon dadurch gesichert, daß auf der Singbühne nur Deutsche agirten: Rathsherr Gerhard Schott, der Director, ließ alle Confessionen zu, sein erster Opern-Narr Christian Rauch, ein Magister der Philosophie aus Baiern, war sogar ein verlaufener Jesuit, aber doch ein deutsches Blut.

Aber die Sache hat auch noch eine bessere, eine ernstere Seite. Das Volksthümliche gab sich nicht bloß in dem Einmengen von Possen und allerhand Ausdrücken, welche der deutschen Derbheit ein Genüge thaten, sondern hauptsächlich in der Verwerthung biblischer Geschichten kund. Mit der Schöpfung der Welt und Menschheit, Sündenfall nebst Verheißung dereinstiger Erlösung mit eingeschlossen, wurde 1678 der Anfang gemacht; die Geburt Christi, die Mutter der Makkabäer, Esther, Kain und Abel, Jerusalems Zerstörung u. a.

folgten: lauter prunkreiche berühmte Stücke. Man meinte es durchaus aufrichtig, indem man diese Geschichten von der Bühne aus absingen ließ; denn was den meisten Deutschen wirklich noch immer die Hauptsache und an Weltbegebenheiten das Liebste war, sollte hier nicht zurückgesetzt werden. Dies berechtigt uns, das Ganze als eine freilich unbewußte aber im Geiste unseres Volkes unternommene Erneuerung der geistlichen Dramen des 15. u. 16. Jahrhunderts anzusehen. Durch die über alle Maßen mangelhafte Ausführung muß man sich nicht abschrecken lassen. Wer aber hinsichtlich der Opern unsere damaligen Kräfte kennen lernen und unser Verhältniß zum Auslande mit einem Schlage aufgedeckt sehen will, der vergleiche einmal diese geistlichen Stücke mit den weltlichen. Letztere empfing man halb fertig aus der Hand der Fremden, die geistlichen hingegen gehörten uns selber an, und bei diesen zeigt es sich recht deutlich wie ungemein wenig die Fähigkeiten zu kunstmäßiger und würdiger Gestaltung damals in Deutschland entwickelt waren. Alle Singspiele weltlichen Inhalts stehen der Kunstform nach weit über den biblischen Historien. Weil nun in Sachen der Kunst Kraft und Form, Gestaltung und Wirkung unzertrennlich sind: so sieht man, auf welcher Seite die Uebermacht war, und welcher Theil als der schwächere unterliegen mußte. In Folge dessen verkümmerten die geistlichen Opern, 1692 gab man die letzte schon in sehr ausgearteter Gestalt, und bei der Alleinherrschaft weltlicher Stoffe wurde die Ansicht allgemein, biblische Geschichten eigneten sich nicht für die Singbühne, einestheils weil ihnen die rechte Geschmeidigkeit abgehe, anderntheils weil der Würde des heiligen Gegenstandes dadurch zu nahe getreten werde. Die irrthümliche Meinung hat sich bis auf den heutigen Tag zu erhalten gewußt; man weiß aber nicht, welchen traurigen Veranlassungen sie ihr Dasein verdankt.

Wir stehen hier an einem Wendepunkte der ganzen folgenden Entwicklung. Man gebe den deutschen Versuchen den Vorsprung, den die italienischen und französischen wirklich hatten, so stellt sich das Verhältniß ganz anders. Dann wäre eine Durchdringung des Weltlichen und Geistlichen, das nun auseinanderfiel, möglich gewesen; Händel hätte die musikalische deutsche Bühne ebenso graden Laufes zur Höhe führen können, als Shakespeare seiner Zeit die

englische, und Bach würde nicht nöthig gehabt haben, seine herrlichen Gaben größtentheils fruchtlos an Kirchencantaten zu verschwenden. Wie viele Kräfte unter deutschen Musikern dazu vorhanden waren, zeigten die Jahre 1720—1750 bei aller Ungunst der Umstände dennoch sehr deutlich. Wirklich kam in dieser Zeit alles zur Vollendung, was um 1680 zu Hamburg, Braunschweig und anderswo in den Anfängen stecken blieb, nun aber nicht als geistliches Musikdrama, sondern als Cantate Passion und Oratorium. So wurde, was klein und gar erbärmlich anfing, endlich doch noch groß und herrlich, und man überzeugte sich wieder, daß wir das Volk waren, dem Luther das Evangelium predigte.

Die Bühne am hamburgischen Gänsemarkt hatte von 1692—1703, etwa zehn Jahre lang, goldene Tage: der Widerspruch der Prediger war verstummt, die biblischen Stücke traten ab vom Schauplatz, Reichthum und üppiges Wohlleben bei friedlichen Zeiten trafen zusammen mit Musikliebe und -Uebung in allen gebildeten Ständen. Was aber die Hauptsache war, man fand sowohl Musiker als Poeten, die „sich wohl verstunden", wie Mattheson sagt, und vereint etwas Außerordentliches leisteten. Unter diesen ragten zwei hervor: der Poet Postel und der Musikus Keiser. Christian Postel war in seiner Poesie ein überschwenglicher Wortkönig, worüber er von Wernicke verspottet wurde, aber seine Reime waren musikalisch. Er nahm sich die Italiener zum Vorbilde und verfertigte eine Reihe von Singspieltexten, die an sich nicht weniger albern sind, als fast alle andern aus damaliger Zeit, aber dennoch im Fache der musikalischen Dichtung einen sehr ansehnlichen Rang einnehmen. Er war so weit Musiker, daß er von dem, was sich zur Composition eignete, ein ziemlich sicheres Gefühl hatte. Eine vergleichende Zusammenstellung seiner Singspiele mit denen seines Freundes, des geh. Secretärs und Hofpoeten C. F. Bressand zu Wolfenbüttel, zeigt die Verdienste dieser talentvollen Männer ganz deutlich: das einfach verständige Wort weiß Bressand am leichtesten zu treffen, darin ist er dem Postel ebensosehr überlegen, als dieser ihm in der Handhabung des singbaren Ausdrucks. Ein Schritt weiter von Bressand's Singspielen führt in's recitirende Drama, von denen des Christian Postel aber in die Cantate. Wessen Sprache und dramatische Scene

sich am meisten zur Musik bequemt, der hat als Singspieldichter den Vorzug. Man könnte Postel den deutschen Metastasio nennen, doch nur mit einiger Uebertreibung, und mit Bedauern daß wir diesem großen Italiener noch immer keinen Bedeutenderen an die Seite zu setzen haben. Geschmack fehlte beiden, aber sie hatten in ihrer Zeit so viele Lobredner, daß sich sogar Leibnitz die Mühe nahm, gelegentlich einige Bressand'sche Schönheiten zu spießen.

In Reinhard Keiser fand sich endlich der Componist, der alle Vorgänger in Schatten stellte und die hamburgische Bühne weit und breit berühmt machte. Geboren um 1673 in der Nähe Leipzigs und gebildet in dieser Stadt, kam er, nach glücklicher Aufführung seiner ersten Oper zu Saltzdalen, als sehr junger Mensch nach Hamburg. Von seinen Opern, etwa 120 an der Zahl, sind die meisten in den folgenden 40 Jahren in und für Hamburg geschrieben. Gelernt hatte er nicht viel, er war ein „Züchtling der Natur" nach Telemann's Ausdruck, ein Naturgenie würden wir sagen; aber als geborner Musiker hatte er sich schnell angeeignet, was ihn befähigte, den in ihm beschlossenen Reichthum schöner feuriger und sinnreicher Musik wirksam zu äußern. So überschüttete er den Gänsemarkt mit einer Fülle schöner musikalischer Gedanken — Melodien wäre zu wenig gesagt. Er wußte seine Texte im Mittelpunkte zu erfassen und aus ihnen Musikstücke von solcher Schönheit aufzubauen, daß sich Jedermann verwunderte. Weitaussehend und hoch waren seine Pläne nicht, sie gingen nur auf das Nächstliegende; daher war er bei großer Begabung bald mit sich auf's Reine gekommen. Hieraus muß man sich die sonst auffallende Erscheinung erklären, daß seine ersten Werke aussehen wie seine letzten, daß er in vierzig Jahren weder vor- noch zurückgeschritten war. Der Quell der Natur schien unerschöpflich; daß er aber immer in derselben Weise floß, war Keiser's Verdienst, oder Schuld, wie man es nennen will. Ich kenne keinen Musiker von solchem Genie, der aus sich selber so wenig gemacht, d. h. mit seinen Gaben der Musik so wenig genützt hätte, als Keiser. Allerdings gab er selbst den größten Geistern der Folgezeit eine nachhaltige Anregung, aber durch seine bloße Erscheinung, nicht durch ein ethisches Verhältniß zu der Kunst. In letzterer Hinsicht mußte er eher verderblich oder abstoßend wirken; seine Sittlichkeit war gleich

Null, er befliß sich, wie er selber sagt, einer „galanten Tugend", schwamm immer mit der Hauptströmung, schützte das Schifflein der Kunst nie vor verderblichem Wogendrang, auch wenn es Jedermann vor Augen lag, daß man auf Sandbänke oder in die Sümpfe gerathen mußte. Gerade ein so Gearteter kam damals erwünscht, nur so wie er war konnte er der Held des Tages werden. In Neigungen und Sitten den Wortführern der Menge gleich, durch seine Tonschöpfungen ihrer Idee von Vollkommenheit entsprechend, ja sie übertreffend, dem Luxus äußerst ergeben, brünstig verliebt, leichtsinnig und eitel, aber sonst gutherzig — besaß er alle Eigenschaften, um nach damaligen Begriffen als ein Mann von Welt und als ein großer Mann zu erscheinen. Sein Leben war voller Wechselfälle. Hatte er gefüllte Kassen, so ließ er „zwei Diener in Aurora-Liberey" hinterhergehen, wandte sich das Glück, wurde er zwar „eine Zeitlang unsichtbar", schwang sich aber mit Hülfe seines musikalischen Vermögens bald wieder empor. Alles das machte ihn „interessant"; über die Schönheit seiner Musik und über seinen für die hamburgische Bühne durch nichts zu ersetzenden Werth waren Alle einverstanden. Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gange durch Deutschland im 17. Jahrhundert endlich bei Keiser anlangt, so überkommt Einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüthen der neu erwachenden Natur, ebenso zierlich klein und behende, ebenso verwelklich, und von derselben untadeligen Schönheit. An dem Säewerk, welches zur selben Zeit in Hoffnung reicher Garben herrlich aufging, hat er allerdings wenig Theil. Seine Opern verbreiteten sich über die angesehensten nord- und mitteldeutschen Theater. Sogar in Paris war hinreichende Neugierde vorhanden, um etwas davon aufführen zu können, für damalige Zeiten ein außerordentlich merkwürdiger Umstand. Man nannte sie hier die „deutschen Liederchen", und bezeichnete damit sehr richtig was sie von französischer wie italienischer Musik unterschied. Kleinere musikalische Formen, als die der französischen Musiktragödie, sind kaum denkbar, denn die Gesänge verlaufen ganz simpel und nicht selten wechselt das Maaß alle zwei Takte. Insofern hatte man kein Recht, die deutschen Erzeugnisse klein zu nennen. Aber in Frankreich wollten die Sätzchen nichts für sich be-

deuten, sondern nur einzelne Laute im Pathos des Ganzen sein, daher kam es, daß sie alle mit einander doch einen mächtigen Gesammteindruck hervorbrachten. Das deutsche Singspiel hatte sein Absehen bei weitem nicht mit solcher Entschiedenheit auf dramatische Zwecke gerichtet; dabei blieb ihm in allen Tugenden des Gesanges, in Arie und Duett das der Italiener weit überlegen: so nahm es beiden gegenüber eine eigenthümliche Mittelstellung ein, war aber nicht selbständig genug, um sich als dritte Macht dauernd erhalten oder gar den andern gleichberechtigt an die Seite treten zu können. Trotz Keiser kannte man daher in Italien Frankreich England und Süddeutschland bis 1720 nur italienische oder französische Musik. Auf manche Verstärkungen des musikalischen Ausdrucks kam Keiser gleichzeitig mit Scarlatti und anderen Italienern; bei der Seltenheit der Partituren hält es indeß schwer, in jedem einzelnen Falle zu entscheiden, wem das Vorrecht gebührt.

Mit solchen Kräften reimte componirte und lebte man sich in eine abgestorbene Mythologie künstlich wieder hinein. Romanische Kunst war von romanischem Geiste nicht zu trennen, das Germanische wie das Christliche drohte bis auf die letzte Spur zu verschwinden. In den Kern der alten Götter- und Heldengeschichten ging man nicht ein, dazu fehlte die sittliche Kraft; sie wurden nur gehandhabt als eine bequeme Hülle für die moderne Liebessentimentalität und als ein willkommenes Mittel zu deren Beschönigung und Verherrlichung. Nur in einer Zeit, wo Fürsten sich zu Göttern verstiegen und keine Macht über sich hatten, ausgenommen die der Maitressen, war solches möglich. Da konnte man Jahr aus Jahr ein Singspiele zurichten und aufführen, in denen Jeder ohne Rücksicht auf Stand Alter und Geschlecht der Liebe fröhnte, und zwar überwiegend der niedrigsten Sorte, die daher von Allem entblößt waren was dem Menschen eine tiefere Theilnahme einflößen kann, in denen überhaupt keine Menschen mehr, sondern nur Liebespaare und Narren agirten.

Der schwächste Theil beim deutschen Singspiel war und blieb die Gesangkunst. Hierin hatte Niemand gründlich vorgebildet; man mußte ganz von unten auf beginnen, und wollte doch so schnell etwas Fertiges aufzuweisen haben! Aus verschiedenen Ursachen wurde

man lange Zeit vor Castraten bewahrt, die Gastspiele einiger Braunschweiger abgerechnet. So kam es, daß die olympischen Götter und die größten Helden des Alterthums stimmbegabten Schuster- und Schneidergesellen und verlaufenen Studenten anheimfielen, denen in Fruchthändlerinnen Blumen- und Freudenmädchen die Göttinnen und Kaiserinnen würdig zur Seite standen. Auch später noch, als das Personal ein mehr gebildetes Ansehen bekam, war die erste Sängerin Conradi, obwohl mit einer fast vollkommenen Schönheit und einer von a bis $\overline{\overline{d}}$ gleich starken herrlichen Stimme begabt, im Musikalischen so ungeübt, daß Mattheson ihr tagtäglich alles solange vorsingen mußte bis sie es im Gedächtniß hatte. Oeffentliche Gesangvorträge von Frauen waren bis dahin in Deutschland etwas Unerhörtes, das abgerechnet, was, über die Kreise des Bürgerstandes hinausliegend, hin und wieder in Hofgesellschaften vorgekommen war. Man konnte nicht läugnen, daß der weibliche Gesang einen großen Reiz in sich berge, aber es wurde der deutschen Schüchternheit schwer, die geeigneten Kräfte ohne Bedenken herzureichen. Also fanden sich diejenigen, welche ohnehin schon den besten Theil der Weiblichkeit von sich geworfen hatten, um so eher dazu bereit, als das zu Singende ganz mit ihrer sonstigen Lebensart übereinstimmte. Wir Alle wissen, daß diese Schäden noch bis auf den heutigen Tag nachwirken. —

Den hamburgischen Schauplatz betrat Händel, als eine Fülle schöner Geister dort versammelt, aber die eigentliche Blüthezeit schon vorüber war. Diese schließt mit dem Rückzuge Postel's und dem Tode des bisherigen klugen Directors Gerhard Schott, der 1702 starb. Von 1703 an kamen Jahre, die nicht so verlockend waren als die unmittelbar voraufgegangenen, aber lehrreicher. Man könnte für Händel's Zwecke keine bessere Zeit aussuchen, als die von 1703 bis 6: und eben in diese fiel sein Aufenthalt.

Ueber seine ersten Erlebnisse in dieser Stadt haben wir Mattheson's unterhaltende Erzählung.[5]) „An. 1703 im Sommer kam er nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Er machte fast seine erste Bekanntschaft mit mir, mittelst welcher er auf den

5) In der Ehrenpforte S. 93 ff.

hiesigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum; absonderlich aber in ein gewisses Haus geführet wurde, wo alles der Musik äuserst ergeben war. Anfangs spielte er die andre Violine im Opern-Orchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Schertz sehr geneigt war. *)

*) Ich weiß gewiß, wenn er dieses lieset, er wird im Hertzen lachen; denn äuserlich lacht er wenig. Insonderheit falls er sich des Taubenkrämers erinnert, der mit uns damahls auf der Post nach Lübeck fuhr, ingleichen des Pasteten-Beckers Sohns, der uns beym Spielen die Bälge in der hiesigen Marie-Magdalenen Kirche treten muste. Das war den 30. Jul. 1703, da wir den 15. vorher zu Wasser ausgefahren gewesen. Und hundert dergleichen Vorfälle schweben mir noch in Gedancken."

Als es aber einsmahls am Clavierspieler fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann, ohne daß es jemand anders, als ich, vermuthet hätte."

Natürlich, was vermochte dem Scharfblick Mattheson's zu entgehen! Man beachte auch die Worte „er ließ sich bereden", er drängte sich nicht hinzu, selbst da nicht wo er allen überlegen war. Sie lernten sich zuerst auf der Orgel in der Marien-Magdalenen Kirche kennen, einmal nennt Mattheson den 9. Juli[6]), ein andermal den 9. Juni[7]); der 30. Juli bei Burney[8]) ist eine Verwechslung mit dem vergnüglichen Nachmittag, wo der kleine Pastetenbäcker die Bälge trat. Das genannte musikalische Haus war das des englischen Gesandten John Wich; Händel hatte in der Folge nur Verdruß davon. In der Beschreibung seines eigenen Lebens hat Mattheson seine Verdienste um Händel's Versorgung noch nachdrücklicher herausgestrichen: „Den neunten Julii 1703 wurde er [Mattheson] mit dem weltberühmten Händel auf der Hamburgischen Maria Magdalenen-Orgel bekannt, führte denselben in seines Vaters Hauß, und erwies ihm alle nur ersinnliche Woltaten, so wohl was den Tisch und Unterhalt, als auch was die Anpreisung seiner Person betraff."[9]) Mit solcher Güte überschüttete er ihn mindestens ungebeten, denn aus dem Er-

6) Ehrenpforte S. 191.
7) Lebensbeschreibung S. 22.
8) Sketch in Commemoration p. *4.
9) Ehrenpforte S. 191.

zählten geht deutlich hervor, daß Händel sich niemals visitenmäßig um seine Protection bewarb. Die zweite Violine im Operntheater war doppelt besetzt; Händel „war auf solchem Instrument, wie leicht zu erachten, nicht stärker, als ein Ripienist.“[10]) Er setzte sich so zu sagen auf die unterste Bank. Wer übrigens später in Italien dem größten Violinspieler seiner Zeit, Corelli, beweisen konnte, wie eine gewisse ungewöhnliche Stelle zu spielen sei, der kann auch auf diesem Instrument so gar unbedeutend nicht gewesen sein. Nach Burney's Umschreibung der Mattheson'schen Worte von dem scherzhaften Wesen des Ripienisten Händel —: »he had always a dry way of making the gravest people laugh, without laughing himself«[11]) — sollen wir ihn uns wohl gar als den allgemeinen Spaßmacher des hamburgischen Orchesters vorstellen. Burney hat den Mattheson durchweg ebenso flüchtig ausgeschrieben, als verurtheilt.

„Er setzte zu der Zeit“, fährt Mattheson fort, „sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald, durch die hohe Schule der Oper, gantz anders zugestutzet.

„Er war starck auf der Orgel: stärcker, als Kuhnau, in Fugen und Contrapuncten, absonderlich ex tempore; aber er wuste sehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgische Opern kam. Hergegen waren alle kuhnauische Sätze überaus melodisch und singbar: auch die zum Spielen eingerichtete[12]). Es wurde im vorigen Seculo fast von keinem Menschen an die Melodie gedacht; sondern alles zielte auf die blosse Harmonie.

„Die meiste Zeit ging er damahls bey meinem seeligen Vater zu freiem Tische, und eröffnete mir dafür einige besondere Contrapunct-Griffe. Da ich ihm hergegen im dramatischen Styl keine geringe Dienste that, und eine Hand die andre wusch.“

Mattheson, Sohn eines Accise-Einnehmers, war dazumal der erste Tenorist am Theater und wegen seines ausgezeichneten Clavier-

10) Mattheson, Lebensbeschreibung S. 29.
11) Sketch in Commemoration p. *4.
12) S. zur Berichtigung oben S. 50.

spiels ein gesuchter Stundengeber. Es war ihm ein Leichtes, unserm Händel gleich anfangs einige Lectionen zuzuwenden. Ueberhaupt schien es ihm, als müsse er über diesen fähigen Genossen, der sich noch nicht recht in die große Welt zu schicken wisse, eine vorsorgliche Vormundschaft übernehmen. Solche voreilige und meistentheils überflüssige Güte veranlaßte gleich in den ersten Wochen auch die drollige Reise um eine Lübecker Organistenstelle:

„Wir reiseten auch den 17. Aug. desselben 1703. Jahrs zusammen nach Lübeck, und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna. Es hatte mich dahin der Geheime Raths-Präsident, Magnus von Wedderkopp, eingeladen: um dem vortrefflichen Organisten, Dieterich Burtehude, einen künfftigen Nachfolger auszumachen. Da nahm ich Händel mit. Wir bespielten daselbst fast alle Orgel und Clavicimbel, und fasseten, wegen unsers Spielens, einen besondern Schluß, daß nehmlich er nur die Orgel, und ich das Clavicimbel spielen wollte. Wir hörten anbey wohlgedachtem Künstler, in seiner Marien-Kirche, mit würdiger Aufmercksamkeit zu. Weil aber eine Heiraths-Bedingung bey der Sache vorgeschlagen wurde, wozu keiner von uns beiden die geringste Lust bezeigte, schieden wir, nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten, von dannen. Johann Christian Schieferdecker legte sich hernach näher zum Ziel, führte nach des Vaters, Burtehuden, Tode [1707], die Braut heim, und erhielt den schönen Dienst."

In damaliger Zeit war es etwas ganz Gewöhnliches, daß Organisten-, Cantoren- und Predigerstellen einen derartigen Appendix hatten: die Tochter, unter Umständen auch die Wittwe des Vorgängers wurde bei der Stelle „conservirt", wie die amtliche Bezeichnung lautete. Obwohl Mattheson sich anstellt, als habe ihnen beiden der Antrag gegolten, so geht doch aus dem Ganzen und aus der Natur der Sache hervor, daß nur Händel als der Bewerber betrachtet wurde. Aber gewiß thaten diesem die bisher empfangenen Ehrenerweisungen volles Genüge, und schien ihm alles Weitere, namentlich die ehrenvolle Brodheirath, doch etwas über das Maaß des menschlichen Glückes hinauszugehen. Es läßt sich nicht annehmen, Mattheson sei mit der Ablehnung seines Mündels ganz zufrieden gewesen: wie konnte dieser es je höher bringen als zu einem so herrlichen

Organistendienst? Er war doch auch kein Kind mehr; denn als man später von England aus behaupten wollte, der hamburgische Aufenthalt falle in Händel's 14. bis 15. Lebensjahr, rief Mattheson ärgerlich: dann hätte „unser hamburgischer Barbier in 5 à 6 Jahren sein Geld von ihm mit Sünden genommen, da er um den andern Tag seine Aufwartung machte.“ [13]) Burney verstand den Mattheson'schen Reisebericht nicht vollkommen, weil ihm die deutsche Sitte, oder vielmehr Unsitte, unbekannt war; daher macht er einen verkehrten Zusatz, indem er sagt: der Bewerber sollte den Dienst erhalten unter der Bedingung »to take with it, a wife, whom their constituents were to nominate.« [14]) O nein, Jeder wußte daß Jungfer Burtehude gemeint war.

Weil Händel aus den deutschen Organistenschulen hervorging, kam er auch mit all den kleinen Erbärmlichkeiten, welche diesen anklebten, in Berührung, aber ohne ihnen anheimzufallen. Geräuschlos, bescheiden und sicher stieg er empor.

Zunächst wurde ruhig weiter gegeigt, oder vielmehr nun erst zu geigen angefangen, denn die Oper hatte von Ostern bis zum 27. August wegen mangelnden Besuchs ihre Aufführungen eingestellt [15]). Mattheson's gehorsamer Diener blieb er noch eine zeitlang:

„An. 1704 wie ich mich in Holland befand, des Vorsatzes, nach England zu gehen, erhielt ich den 21. Märtz in Amsterdam einen solchen verbindlichen und nachdrücklichen Brief von Händel aus Hamburg, der mich vorzüglich bewog, den Rückweg wieder nach Hause zu nehmen. Besagter Brief ist den 18. Märtz 1704 datirt, und enthält, unter andern, diese Ausdrücke:

„„Ich wünsche vielmahl in Dero höchstangenehmen Conversation „zu seyn, welcher Verlust bald wird ersetzet werden, indem die „Zeit heran kömt, da man, ohne deren Gegenwart, nichts bey „den Opern wird vornehmen können. Bitte also gehorsamst, „mir Dero Abreise zu notificiren, damit ich Gelegenheit haben „möge, meine Schuldigkeit, durch deroselben Einholung, mit „Mlle Sbülens, zu erweisen“. ꝛc. ꝛc.“

---

13) Lebensbeschreibung S. 33.

14) Sketch in Commemoration p. *4.

15) Mattheson, der musikal. Patriot. Hamburg 1728. 4. S. 199.

Diese Zeilen hat Mattheson noch 1761 wieder mitgetheilt [16]), um ja nicht in Vergessenheit gerathen zu lassen, ein wie großes Stück Händel seiner Zeit auf ihn gehalten. Die genannte Sbülens kam vermuthlich mit Händel von Halle nach Hamburg: in dem Briefe Händel's an Michaelsen vom 10. August 1731 geschieht eines Herrn Sbülen Erwähnung, weil aber die Stelle des Briefes herausgeschnitten ist, läßt sich über den etwaigen Zusammenhang beider Personen nichts Gewisses sagen.

Eine andere Bekanntschaft, die Händel in Hamburg machte, gab Anlaß zu seiner ersten größeren Composition. Er kam mit dem genannten Christian Postel zusammen, der ihn wegen seines herrlichen Clavier- und Orgelspiels bald liebgewinnen mußte. An der Singspieldichtung hatte Postel keinen Gefallen mehr, theils aus Kränklichkeit, theils aus dem Drange nach erhabeneren Gegenständen. Seinen Uebergang vom Singspiel zum Epos bekundet er durch das Heldengedicht Wittekind, welches seine letzten Jahre in Anspruch nahm, aber unvollendet blieb und in dieser Gestalt später (Hamburg 1725) von Weichmann herausgegeben wurde; inwiefern er dadurch ein bedeutsamer Vorgänger Klopstock's geworden ist, muß man bei Gervinus [17]) nachlesen. Nichtsdestoweniger bleiben seine Singspieltexte das beste was er gemacht hat, denn für dieses Fach hatte er originale Begabung wie Keiser für die theatralische Musik. Beide überschritten ihr Gebiet, als sie sich mit epischen und oratorischen Dingen abgaben. Postel reimte für Händel, dessen ernstere Töne ihm in seiner damaligen Stimmung zusagen mußten, eine

Passion nach dem 19. Capitel des Evang. Johannes. 1704.

Die Composition setze ich in die Fastenwochen des Jahres 1704, wo die Oper Ferien hatte und Mattheson in Holland Concerte gab. Die Nachrichten, welche uns hier zur Gewißheit verhelfen, sind äußerst mühsam zusammen zu bringen. Mattheson, der das Werk nur zu gut kannte, sagt in der Ehrenpforte kein Wort davon, und läßt in seiner ausführlichen Kritik desselben Dichter und Componist aus Anspielungen errathen. Er pflegte mit Namen Jahr und Datum nur

16) Lebensbeschreibung S. 156.

17) Geschichte der deutschen Dichtung III, 504—5.

das anzufreiden, wobei er selber eine Rolle gespielt hatte; seine Geschichten sind überall lückenhaft und nur halbwegs zuverlässig. Erst wenn man über ihn hinaus zu den weiteren Quellen vordringt, sind seine vielfachen Anspielungen zu verstehen, als geschichtliche Beweise zu benutzen und die wahren Vorgänge so durchsichtig zu machen, daß eine zuverlässige erschöpfende Beschreibung dieser für Händel's Entwicklung so wichtigen Jahre geliefert werden kann.

Hunold sagt: „Der seel. Herr Licentiat Postel hat unterschiedliche Arien in einer vor diesem gemachten Passion verfertiget, daß, weil sie in weniger Händen, ich nicht unterlassen kan, ein Paar heraus zu ziehen.“ [18]) Die drei mitgetheilten Lieder beweisen, daß hiermit die von Händel componirte Passion gemeint ist. Hunold schrieb das Obige 1705, als Postel eben gestorben war; man möchte hiernach die Entstehung der Passion gar in das Jahr 1703 oder noch früher setzen, wenn es Händel's wegen nur anginge. War sie „in weniger Händen“, so ist das Textbuch gedruckt, also die Composition öffentlich aufgeführt. In die Leidenswoche des Jahres 1704 verweist uns auch noch ein anderer Umstand. Es war das Jahr, in welchem die Hamburger zum ersten Male Passionsoratorien ganz neuer Art entstehen sahen. Hunold-Menantes und Keiser wagten es, der deutschen Passion ganz den Zuschnitt italienischer Oratorien zu geben, so daß das Ganze eine für die musikalische Composition gereimte Dichtung und weder die Gemeinde mit Kirchenliedern noch der Evangelist mit Bibelprosa dabei war. Aber es gab Widerspruch: der Pastor Büsing „schmähete von der Kanzel auf den Autorem und Componisten, insonderheit daß der Evangelist nicht mitsang.“ [19]) Von Kirchenliedern haben Postel und Händel auch keinen Gebrauch gemacht, aber das Bibelwort des Evangelisten blieb in alten Ehren. Sie werden durch die Erfahrung ihrer Genossen belehrt sein. Keiser's Oratorium, „der Blutige und Sterbende Jesus“ genannt, wurde „in der Stillen Woche Montags und Mittewochs zur Vesper-Zeit“ abgesungen; das Händel'sche dann vielleicht am Freitage.

18) Theatralische, Galante und Geistliche Gedichte von Menantes [Hunold]. Hamburg 1705. Im Anhang S. 34 (Ausg. v. J. 1722.)

19) Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchengesang III, 61—62.

Die Musik ist in einem alten, ziemlich enggeschriebenen Manuscript erhalten, das aus Pölchau's Sammlung in die Berliner Bibliothek gelangte. Weil Name und Zeitangabe fehlen, hat man bisher nur auf Grund mündlicher Tradition Händel das Werk zuschreiben können. Aber seine Handschrift beseitigt jeden Zweifel.

Mattheson konnte diese hinter seinem Rücken aus- und aufgeführte Arbeit nimmer gutheißen; er warf einen ordentlichen Haß darauf, so fehlerhaft däuchte sie ihm. Nach zwanzig Jahren, als Händel in London die goldene Zeit und europäische Berühmtheit gewonnen hatte, suchte sein angeblich alter Freund diesen oratorischen Erstling wieder hervor, um zu zeigen daß der Mond nicht aus grünem Käse gemacht sei, und in einem Beispiel zu lehren wie man die Passion nicht componiren müsse. Er verurtheilte ihn ausführlich, nämlich im zweiten Bande seiner musikalischen Zeitschrift Critica Musica (Hamb. 1725) auf 52 Quartseiten[20]); die ganze Musik füllt in der alten Handschrift nur 56 Seiten Folio. Das Tonstück gerieth in Vergessenheit, aber Mattheson's Kritik wurde berühmt; „es ist dieses vielleicht die erste gute Kritik, die über Singsachen gemachet worden, so lange die Singmusik existirt", schreibt Marpurg noch 35 Jahre nach ihrem Erscheinen.[21]) Wir wollen sie also, da die Passion ohnehin ein näheres Eingehen erfordert, als ein Zeichen der Zeit gebührend berücksichtigen.

Mattheson's Worte sind voller Anspielungen, die näher besehen fast alle auf Händel gehen. An öffentliche Kritik war man damals noch wenig gewöhnt. Als der Secretär der britischen Gesandtschaft zu Hamburg mit dem ersten Bande seiner Zeitschrift (1722) vielen Lärm erregte, suchte er bei dem zweiten zunächst seinen Leumund sicher zu stellen: „Angreiffen! Angreiffen! So heißt das Wort, welches die argwöhnische Einfalt beständig im Munde führet. Das muß ich fast immer hören . . . Ich weiß, daß ein gewisser Mann, bey Gelegenheit des ersten Bandes der Critic, gesagt hat: Wer bey Ehren bleiben wolle, müsse mich ungeschoren lassen. Ich aber sage: Wer Ehre hat, dem werde ich sie nicht nehmen können. Ich weiß z. E. gar

20) Critica Musica. „Des fragenden Componisten Erstes Verhör" II, 1—29; „Zweites Verhör" II, 33—56.

21) Krit. Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. 4. I, 56.

wohl, daß eine piece, die vor 20 biß 30 Jahren gemacht worden, nach unsrem damaligen Erkenntniß, recht schön gewesen, nun aber es ein leichtes seyn kann, verschiedene Dinge daran auszusetzen. Es wäre was niederträchtiges, ja kindisches und thörichtes, hierüber zu critisiren, wenn man sonst keine Absicht hätte, als das blosse Splitterrichten. Aber ich nehme mir nur vor, mit einigem Nachdruck zu zeigen, daß unsre Künste auf schwachen Pfeilern ruhen, daß ein Tag den andern lehren sollte, so doch nicht geschieht, und daß man eben aus den Fehl-Tritten grosser Leute am allerklügsten werden, einfolglich mit der Zeit stärckere Gründe und bessere Principia suchen und finden müsse. Das ist mein Zweck, nächst der Ehre Gottes. Ob wir nun solches thema vom Directore im Mond, oder vom Groß-Capellmeister in der Sonnen borgen, das kan niemand irren, so lange wir genau bey der Wahrheit und Billigkeit bleiben, das garstige praejudicium autoritatis bestreiten, niemand nennen noch beschimpfen; sondern vielmehr durchaus mit aller Vernunfft und ungezwungenen Höfflichkeit verfahren. Welches dann in solchem Grad geschehen soll, als wenn es mein eignes Machwerck und meine eigne Aufführung beträffe, darüber ein Collegium criticum gehalten würde. Wem beliebt, der mag es dafür annehmen: ich bin des gerne zu frieden. Denn ich wünsche auch mit meinen eignen Fehlern, die wie der Sand am Meere sind, der Welt Nutzen zu schaffen, und gebe dadurch sattsam zu verstehen, daß ich keinem Menschen etwas auf diese Weise thue, so ich mir nicht selbst thun, oder mit eben dem Glimpf gethan wissen wollte."

Das Bekenntniß wäre weniger umständlich gerathen, wenn es sich um das Stück eines andern Zeitgenossen gehandelt hätte. Melophile macht nun seine Fragen:

„Ist es wohlgethan, diejenigen Worte, welche bereits von einem Weltberühmten Mann in die Music gebracht worden, abermals von neuem zu componiren?" Ist gestattet; „denn, was ich einst von einem solchen Weltberühmten Mann gehöret habe, da derselbe vorgab: Wenn er ein Ding componire, und jemand mache es anders, so müsse dieses letztern Arbeit nothwendig unrecht seyn, solches hat mir noch nie in den Kopf gewollt, und wenn es auch ein musicalischer Pabst persönlich selbst behaupten wollte."

„Ist es gut, eine prächtige Kirchen-Music mit einem kurzen recitativo anzufangen? z. E. Da nahm Pilatus JEsum und geisselt ihn.“ Antwort: Ist ein sehr nackter Eingang, man lasse lieber einen Vers aus dem Liede „Christus der uns selig macht“ voraufgehen; denn eine bloße Instrumental-Symphonie, hier ganz richtig so kurz wie möglich, will es allein auch nicht thun.

Auf dem Worte „geisselt“ eine Passage anzubringen, dürfte sich „in einer Aria, wo etwan über die Geisselung eine besondere Betrachtung angestellet würde“, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ „scheinet es, teutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen.“

Die Gemüthsbewegung der nun folgenden Arie:

Unsre Bosheit, ohne Zahl,
Fühlt der Heiland, der Gerechte,
Mehr, als selbst der frechen Knechte
Peitschen-Streich und Geissel-Quaal.
Klag', o Mensch, weil dus verschuldet,
Daß GOtt selbst die Geissel duldet!

besteht aus Reue und Leid. Der zweite Theil der Arie „Klag', o Mensch“ muß nicht bloß an einzelnen Stellen, sondern durchweg mit größerer Wehmuth vorgetragen werden; „im ersten Theil muß die Melodie gar modest, im andern aber etwas kläglich eingerichtet werden“, was hier nicht beobachtet ist, auch schicken sich Querflöten nebst Violdagamben hier besser zur Begleitung, als Violinen. Der Text ist nicht sonderlich musikalisch, obwohl er von einem „sinnreichen großen Poeten“ herrührt.

Bei dem Worte „der Gerechte“ darf man im Gesange nicht absetzen und eine Pause machen, denn es ist ein comma pendulum, kein comma perfectum; noch viel weniger hinter „Knechte“, hierfür „ist auch nicht einmal der Schatten einer Entschuldigung zu finden.“

Ebenso wenig ist zwischen die Worte des folgenden Recitativs „Und die Kriegsknechte“ und „flochten eine Krone“ eine Pause zu setzen, obwohl dieser Fehler in deutschen Musikalien so häufig ist, wie der Stein auf den Gassen, absonderlich in Sätzen über italienische Texte. Mattheson stichelt hier auf eine Arie in Händel's Muzio Scävola, will aber aus Schonung den Componisten nicht nennen! Doch wenn der stets belobte Keiser z. B. singt: „den glücklichen

Stillstand (Pause), den glücklichen Stillstand (größere Pause), den glücklichen Stillstand der Waffen"[22]), so ist alles vortrefflich.

In dem 5stimmigen Chor mit Violinen, Oboen und Viola „Sey gegrüßet :,:, :,: lieber Juden-König" ist der Anfang nicht dreimal zu wiederholen bevor das Folgende hinzukommt. Spott, Hohn, Gelächter hätte darin ausgedrückt werden sollen, wozu aber nicht einmal der Anfang gemacht ist. Mattheson wüßte das alles viel besser zu machen.

Dem Arioso des Pilatus „Sehet ich führe ihn heraus zu euch" folgt wieder eine Betrachtung:

Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen
Welche den Purpur mit Dornen umhülln ꝛc.

aus der ein Duett mit Begleitung des Continuo gemacht ist, da sie sich doch besser für eine Arie „etwan mit concertirenden Hautbois und Bassons" geschickt hätte. „Es delectiret sich die Seele an der Schönheit ihres Erlösers und Seeligmachers, wie sich die Augen an einem Rosen-Felde ergetzen": aber weder dem Affect noch dem Wortverstande ist Genüge geschehen. Wirklich ist dergleichen verschrobene geistliche Spielerei dem Händel von jeher unfaßbar gewesen, daher kam es daß er eine so einfältige Musik dazu machte.

„Kreuzige Kreuzige", ein kleiner Chor von drei Takten, ist mit absteigenden Sextenaccorden fein langsam und kläglich gesetzt, da doch „ein solches verwirrtes, verwegenes, wüstes Geschrey nicht füglicher, als durch eine geschwinde, eifrige Fuge vorgestellet werden kann: und ist gewiß diese Gelegenheit eine der besten, da sich die Fuge wohl schicket."

Melophile: „Pilatus sagt: denn ich finde, hält damit inne und pausirt: hernach wiederholt er die Worte noch einmal: denn ich finde . . . und setzt endlich den Rest dazu. Ist dieses, wenn autoritas vorhanden, nicht zu entschuldigen?" Antwort: „Auf keine andre Weise, als wenn man supponiren wollte, Pilatus hätte gestottert, oder, es wäre ihm eben etwas in den Hals gekommen, dadurch er verhindert worden, weiter zu reden. Diese Dinge aber sind nicht musicalisch."

Bei dem Chor „Wir haben ein Gesetze und nach dem Gesetze

22) Kayserliche Friedens-Post. Hamburg 1715. Fol. S. 2—3.

soll er sterben: denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht" platzen alle fünf Stimmen zugleich ein; besser wäre es, sie einzeln nach und nach eintreten zu lassen und also eine Steigerung zu Wege zu bringen. So meint Mattheson: aber hier geräth er in Krittelei, denn dies ist der erste längere Chor, in welchem sich bei aller Unbeholfenheit Erhebung und Schwung kundgiebt. Das Anfangsthema ist auch ganz auf den vollen Chor berechnet, dem der zweite Gedanke, in zwei Stimm-Massen gegliedert, sehr gut gegenübertritt. Zu einem Meisterstück fehlt diesem Satze noch gar Vieles, aber er ist eine glückliche Nachahmung der älteren Chorweise und ein Schritt hinaus über die damals üblichen seichten Chöre, für die Mattheson eingenommen war.

Pilatus fährt den stummen Christus also an: „Weist du nicht, daß ich Macht habe dich zu kreuzigen", und macht Coloraturen auf „habe" und auf „kreuzigen": „welches man bey einem grossen Statthalter nicht vermuthen kann, auch wieder die richterliche Ernsthafftigkeit läufft." Was Frage ist, müßte auch am Schlusse als Frage betont werden; ebenso wäre der Hochmuth des Fragstellers in der Melodie abzuspiegeln.

Anstatt nun den Heiland ohne weiteres antworten zu lassen „Du hättest keine Macht über mir" 2c., wäre es würdevoller, wenn die Instrumente (es sind Oboen und Violinen im Einklange und Flöten eine Octave höher, dazu Viola) ein paar Takte voraufgingen.

„Melophile: Sage mir doch der Herr, was steckt für eine Gemüths-Neigung in der folgenden Aria:

> Durch dein Gefängniß, GOttes Sohn,
> Muß uns die Freyheit kommen.
> Dein Kerker ist der Gnaden-Thron,
> Die Freystatt aller Frommen:
> Denn gingst du nicht die Knechtschafft ein,
> Müst' unsre Knechtschafft ewig sein."

Antwort: „Hier ist nicht lange zu suchen. Der Haupt-Affect ist Freude und Trost über die, durch Christum erlangte, ewige Freyheit. Mancher [Händel] würde ein klägliches Violin-Solo daraus machen, und bey dem Worte, Gefängniß, sonderliche traurige Fälle anbringen; hernach aber bey dem Worte, Freyheit, einen andern rhythmum ergreiffen, und Wunder denken, wie schön er sich herausge-

wickelt. Allein solche unzeitige Einfälle sind verborum potiùs quàm sensuum imitationes, und gehören unter die kindischen Schönheiten."

„Melophile: Was hält denn der Herr von dieser Art zu singen: denn, gingst du nicht die Knechtschafft ein, die Knechtschafft ein?' Antwort: „O! das ist trefflich, und kömmt mir fast so albern vor, als wenn die Kinder spielen: Lange, lange Rege, Votter, Votter-Flege 2c. oder das alte Orpheus-Lied: de Mann hat sine Fro verlahrn, up dem wieden Felde, wol up dem wieden Felde, ja Felde."

Aus vorstehender Arie hätte ein Duett gemacht werden sollen, denn im Text sind alle Erfordernisse dazu vorhanden.

„Melophile: Ich finde bey meinem Vorgänger, daß JEsus und Pilatus einerley Accompagnement haben, und wollte gerne wissen, ob was dawieder einzuwenden wäre?" Antwort: „Es sollte billig nicht seyn. Man kan wohl den Pilatum obligat machen; doch ohne andre Instrumente, als den Baß, oder das Fundament, dabey zu gebrauchen. Hergegen, wenn man Christi Worten eine ernsthaffte, majestätische Symphonie zugibt, wird der Unterschied besser vernommen."

Den Canonem in hypodiapente „Lässestu diesen loß" will unser Kunstrichter großmüthig passiren lassen; weder die Quinte im fünften, noch die Octave im sechsten Takt wird aufgemutzt. Der unschuldige Canon arbeitet Takt 1 bis 11 mit dem ersten, und Takt 12 bis 20 („denn wer sich selbst zum Könige machet") mit dem zweiten Thema, und damit ist es aus; das Ganze steht in Fdur, die Durchführung des ersten Thema's schließt auf der Dominante, das zweite führt die Modulation in den Grundton zurück. Das Stück ist nicht frei von Härten und Unbeholfenheit, macht aber wegen seines einfachen Tonganges einen klaren Gesammteindruck.

In dem Chor der Juden sind die Worte „Weg mit dem" allegro, und die folgenden „kreuzige ihn" adagio gesetzt. Aber weit gefehlt! „Die Hohen-Priester und Schrifft-Gelehrten machten sich eine Lust daraus, JEsum gekreuziget zu sehen, und schrien deswegen verwirret unter einander, mit äuserster Verwegenheit und Hefftigkeit, welche Leidenschafften so wenig verschieden sind, daß man sie am bequemsten durch eine Doppel-Fuge ausdrücken kann. Siehe! hier ist also aber-

mal eine Stelle, da die Fuge ihr Recht behauptet. Nim zum ersten themate die Worte: Weg, weg ꝛc. zum andern das Wort: kreuzige, mit einem melismate; zum dritten mache auf eben diese Worte gewisse Bindungen; zum vierten setze Pausen zwischen dem weg, weg! so kannst du gemächlich vier themata anbringen. Merke auch, daß zwar in diesen Worten zwo propositiones stecken; aber nur eine einzige Gemüths-Bewegung, nehmlich: die rasende Wut. Jenen zu Gefallen kann man verschiedene subjecta einführen; diese aber erfordert, daß sie alle zu einem Ende mitarbeiten."

Ueber das „Kreuzige" wird eine warnende erbauliche Baßarie gemacht:

Erschüttere mit Krachen
Sperr' auf den Flammen-Rachen
ô Abgrund auf dis Wort!
Bedencke doch ô Sünderorden
Daß du den wilt am Kreutz ermorden
Der dich macht frey von Satans Mord.
Erschüttere ꝛc. da Capo.

Mattheson zürnt über das Gerassel und Geprassel mit Abgrund und Rachen und Krachen, insofern die lichten Worte dieser Arie „auf dis Wort" dadurch in Schatten gestellt werden; auch mit der Aenderung des Taktes wie der Bewegung und mit dem Pausiren der Instrumente beim Mitteltheil der Arie ist er garnicht zufrieden. Es ist allerdings in Text und Melodie ein etwas ungeschlachter Gesang.

„Wir haben keinen König denn den Kaiser" — Chor der Juden, der sich aber garnicht zur Fuge schickt; denn er enthält eine Versicherung die hastig herausfährt und ein Compliment für Tiberius, das sich wohl ein- und zweimal anhören läßt, aber selbst in der kürzesten Fuge zu oft vorkommt.

Der Evangelist erzählt weiter: Sie führten Ihn hinaus, Er trug sein Kreuz, sie stellten Ihn in die Mitte der Schächer. Daran schließt sich eine Arie für Alt:

Getrost, mein Hertz hier kanstu Gnad umfassen
Denn Jesus wil die Sünder nicht verlassen
Und solt es auch am Creutze seyn.
Wenn du dann nicht die Hülffe kanst erfragen,
so warte nur: wenn dich das Creutz wird tragen
stellt er sich in der mitten ein.

Der Dichter hat dem Musiker hier wieder nicht genügend vorgearbeitet. „Eine gute Aria hat allemal die beyden Stücke propositio & applicatio, oder sollte sie doch billig haben (sowie bey den alten Tragicis Strophe & Antistrophe gebräuchlich waren): welches einen, bisher noch wenig bemerkten, Grund-Satz musicalischer Poesie abgeben kann.“ In dem obigen Texte beruhet Alles auf den Worten „Warte nur“: „diese Hoffnung auf Christi unausbleibliche Hülffe, mitten im Kreuz, ist eine sehr grosse Passion. Sie ist zusammengefüget von Herzhafftigkeit, Verlangen und gemässigter Freude; hat aber mehr von den beyden ersten, als von der dritten. Sie ist auch mit ein wenig Furcht vermenget. Siehe nun, ob hierin nicht Materie gnug zu finden? die Herzhafftigkeit darff gar kein starckes accompagnement haben, denn die wahre Courage muß sich solo weisen: wie man denn im Kreuz auch gemeiniglich wenig Gesellschaft, und einen schlechten Comitat, findet.“ Händel musicirt auch solo, darin hätte er es hier also getroffen, wäre er nur im Gesammtausdrucke der Melodie und in sinnvoller Vertheilung der Worte nicht so gar weit hinter Mattheson's Forderungen zurückgeblieben! Auch mit dem Chor „Schreibe nicht der Juden König“ hadert dieser, weil alle fünf Stimmen zu gleicher Zeit einsetzen, übersieht aber wieder, daß sie durch die Art wie sie einsetzen mehr als gerechtfertigt sind.

Die vier Kriegsknechte sprechen ihren Beschluß über den Rock: „Lasset uns den nicht zertheilen sondern darum loosen, wes er sein soll“ in einem vierstimmigen contrappunto fugato aus, wo das Zertheilen durch Syncopationen ausgedrückt wird; Mattheson meint aber, es sei nicht wohlgethan, das in der Musik zu zerreißen, was die Kriegsknechte noch heil gelassen. Auch über den Rock erhalten wir eine Nutzanwendung:

Welche sind des Heilands Erben?
Lauter böse Krieges-Knecht.
Musst' er denn nur dafür sterben?
Nein, dem menschlichen Geschlecht,
das so bösen Buben gleichet,
hat er sich selbst zur Erbschafft dargereichet.

Händel hat ein Duett für 2 Tenore daraus gemacht, in welchem nach Steffani's Art die Stimmen canonisch concertiren; Nachahmung

des Steffani, und zwar eine sehr glückliche, ist hier überall deutlich wahrzunehmen. Das Duett ist in rein musikalischer Beziehung sehr gelungen, auch im Ausdruck geht es ein wenig höher als die meisten übrigen Sätze. Indeß muß Mattheson daran erinnern, daß die Worte sich vortrefflich für einen einfachen Chor mit anhebender Einzelstimme schicken, für ein Duett aber garnicht; durch das hastige Bestreben hier ein Kunststück anzubringen sei die Hauptsache übersehen. „So übereilet man sich offt aus überflüssiger Weisheit.“ Und hiermit ist der erste Theil (Ev. Joh. 19, 1—24) zu Ende.

Der zweite Theil hebt abermal mit einem Recitativ an, es soll wieder ein Choralvers voraufgehen. Auch hier wird jeder Satz mit Ausstellungen, Vorschlägen zum Bessermachen und allgemein musikalischen Belehrungen begleitet. So will Mattheson darauf gehalten wissen, daß die Harmonie nie und nimmer die Melodie überwuchere; und daß man beim Componiren zuerst an die Grundmelodie für den Gesang, hernach an die Begleitung denke, nicht umgekehrt. Auch solle man nicht glauben, es könne keine Arie ohne Coloratur sein: „Geht doch bey weisen Franzosen in die Schule, und äffet ihnen auch etwas nach, das ist gut; da ihr den Italiänern so viel böses und ungereimtes ablernet.“

Beim Abscheiden des Heilandes wird sein Sieg in einer Arie gefeiert, in einer folgenden die Natur zur Theilnahme aufgerufen:

Bebet ihr Berge, zerberstet ihr Hügel,
Sonne verhülle den brennenden Spiegel!
Himmel und Erden vergehet ihr nicht?
Schmeltzet ihr Felsen vor ängstigem Zittern
Lasset ihr Wellen die Tieffen erschüttern
Weil itzt dem Heyland sein Hertze zerbricht.

Mattheson läßt seinen Melophile im Hinblick auf Händel's Composition sagen: „Da werde ich mit den Instrumenten ein Zittern und Beben anstellen, daß es eine Lust sein wird. Zerbersten ist auch ein schönes Wort; Himmel und Erde desgleichen: da kann der eine hoch, und die andre tieff gesetzet werden. Die Wellen, das Erschüttern, das Schmelzen, sind lauter herrliche Ausdrückungen. Soll ich nicht mit drey-geschwänzten Noten darauf loß arbeiten?“ Antwort: „Immerhin . . . Binde dich aber nicht so sehr an die Worte, daß du dir ein Gewissen machen solltest, die Erde etwan einen Ton höher,

als den Himmel, zu setzen: denn es kann gar wohl geschehen, daß man, im Schrecken, der Erde mit erhabnerm Klange zuruffe, als dem Himmel. Insonderheit laß dir die letzte Zeile dahin befohlen seyn, daß du sie mit mehrer Bescheidenheit herausbringest, als die übrigen: denn sie enthält die klägliche Ursache des Entsetzens der ganzen Natur."

Das Duett über das Blut und Wasser aus Christi Seitenwunde will Mattheson der Art nach gelten lassen, denn ein Duett müsse hier sein; aber die Nachahmung in den Stimmen will er vermieden wissen, auch soll anstatt des bloßen Basses eine vollstimmige Begleitung zur Anwendung kommen. Dieser 2stimmige Satz für Cantus und Baß ist in allem Betracht unbedeutend, wie auch der folgende „Ich gehe mit ins Grab", ebenfalls ein Duett für Discant und Baß. Hier declamirt Händel: „Was frag ich nach dem Himmel, nach allem Welt-[Coloratur], was frag ich nach dem Himmel, nach allem Welt-[Coloratur] Getümmel." Mattheson sagt: „Das ist noch wunderlicher, als ich es jemals gesehen habe. Wiewohl, man kann nichts so toll gedenken, das nicht noch toller geschehen sollte." Er findet es würdig jenes alten Componisten, der zwischen Angelo— — rum acht Takte Pausen setzte. Auch das kleine Nachspiel oder Ritornell von 6 Takten, welches dieses Duett beschließt, bekommt sein Theil: „Bey dieser vorhabenden Aria schickt sich, allem Ansehen nach, ein solches Ritornello weniger, als sonst irgendwo: weil die Anfangs-Worte auch zum Schluß gebraucht werden: Ich gehe mit ins Grab, und weil es eine grössere Sehnsucht ausdrückt, wenn, nach dem Worte Grab, gar nichts weiter vernommen wird, indem es doch ultima rerum ist. Es wäre denn, daß man nachläuten lassen wollte, welches aber mehr eines Küsters, als eines Musici, Arbeit ist."

Der Evangelist berichtet schließlich, wie treue Freunde den Heiland eilig und heimlich in ein nahes Grab legten, und hieran knüpft sich der letzte Chor:

Schlafe wohl nach deinen Leiden,
Ruhe sanft nach hartem Streit:
Weil dein Tod uns Himmelsfreuden,
Weil dein Kampf uns Sieg bereit.

„Richte deine Melodie fein sanfft, fliessend und lieblich ein," lautet Mattheson's Anweisung. „Und wenn du ja einen Contrapunct machen willst, so nim einen all' ottava: denn der alla decima gibt keine so gute Melodien; und alla dodecima ist schon einer vorgewesen. Vor allen Dingen aber nim einen Canto fermo, einen Choral, dabey zu Hülffe, der sich zu den obigen Worten schicket. Z. E. O JEsu dessen Schmerzen, mir all mein Heil erworben, komm, ruh in meinem Herzen ꝛc. Das sind expressiones, die sich desto besser anbringen lassen, weil doch in den vorhabenden Poetischen Worten der Name dessen, dem man eine sanffte Ruhe wünschet, nicht zu finden ist. Beyläuffig zu erinnern, ist dis abermal ein schon berührter Uebelstand in den Worten einer Aria, welche ausdrücklich dasjenige sagen muß, was man begreiffen soll; nicht aber imperativa häuffen, und den vocativum gar auslassen. Diese beyde Texte nun flechte, durch einen geschickten, melodischen Contrapunct, so in einander, daß sie fein deutlich vernommen werden können: begleite sie mit lauter Sordinen (das ist: mit gedämpften Violinen und Violoncellen), mit Queerflöten und sanfft-blasenden Bassons, so wird das letzte vieleicht das beste werden." Das Alles hat Händel freilich nicht gethan, aber dennoch eine Composition geliefert, welche unter allen Stücken dieser Passion den ersten Platz behauptet. Er zerlegt sich den Text in zwei Theile und wiederholt zum Schluß den ersten, behandelt ihn also ganz wie einen Gesang in der Rundstrophe. Die Theile heben sich musikalisch und dem Sinne nach sehr klar von einander ab, auch in der musikalischen Form ist ein vollständiger Gegensatz, indem der zweite Theil bei belebterer Haltung fast immer alle fünf Stimmen gleichzeitig fortführt, der erste aber abwechselnd eine der drei oberen vorsingen, den Ton aushalten läßt. Der Keim zu einer viel bedeutenderen Ausführung, als Mattheson im Sinne hatte, ist hier unverkennbar.

Das Werk ist für uns, die wir die ganze Entwickelung Händel's überschauen und in das Verständniß seiner Kunst einzudringen bemüht sind, eben dadurch so lehrreich, daß darin Schwäche und Kraft, Züge einer geübten Hand und gänzliches Vergreifen, Umhertappen nach dem rechten Ausdruck für einen einzelnen Fall und völlige Sicherheit in dem Grundwesen der Musik so nahe bei und in einander vorhanden sind. Was nach der obigen Kritik noch über das Ein-

zelne zu sagen ist, läßt sich kurz zusammen fassen. Die meiste Unsicherheit ist bei dem Recitativ zu bemerken, besonders da wo es sich, dem Gegenstande entsprechend, etwas höher heben will. Mattheson schweigt von dem Recitativ fast ganz, aber nur um es gelegentlich nachzuholen; denn er ist kleinlich und eitel genug, noch 1740 in seinem Vollkommenen Capellmeister darauf zurückzukommen und, nachdem er dort eine Mustercomposition über einen italienischen Text von seiner eignen Arbeit vorgelegt hat, mehrere recitativische Stellen der Passion nicht bloß zu tadeln, sondern gleich in Noten mit dem besseren Ausdruck zu versehen[23]). Christus' und Pilatus' Reden sammt den angeführten Prophetenworten heben sich auch in der Begleitung von dem Uebrigen ab. Eifrig sehen wir Händel bemüht in musikalischer Rede den rechten Ton für das Erhabene zu treffen, doch kommt er nur selten über eine gewisse unbehülfliche Feierlichkeit hinaus. In den begleitenden Instrumenten ist gar keine Mannigfaltigkeit erstrebt: beinah die Hälfte des ganzen Gesanges versieht der Fundamentalbaß allein; mit der andern Hälfte gehen zwei Violinen, denen sich gewöhnlich Oboen im Einklange anschließen, und Viola; bei einer Arie kommt ein Violinsolo zum Vorschein, und ein andermal wagen zwei Flöten den Gang der Geigen eine Octave höher mitzumachen. Händel verließ sich auf seine Orgelkunst. Daß alle Chöre fünfstimmig sind, mit Ausnahme des einen wo die Rücksicht auf vier Kriegsknechte nicht aus den Augen zu setzen war, verdient angemerkt zu werden; denn Händel ist später in der wirksamen Verwendung eben des vier- und doppeltvierstimmigen Satzes der Meister aller Meister geworden. Man kann auch nicht sagen, daß ihm die fünfte Stimme hier sonderlich zu statten kam; er schrieb sicherlich nur deßhalb fünfstimmig, weil damals Jeder fünfstimmig schrieb. Bei den regulären Fugen ist der zweite Tenor eher hinderlich, aber in dem Schlußsatze „Schlafe wohl nach deinen Leiden" steht jede Stimme für einen Mann. In den Chören dieser Passion hat Winterfeld, der das Werk nur ganz kurz bespricht, „den gereifteren Meister" erkannt[24]), was mir unmöglich ist, obwohl die Chöre

23) Vollk. Capellmeister S. 176—78.

24) Ev. Kirchengesang III, 66.

augenscheinlich das Beste daran sind und in gewissen Grundzügen die spätere Meisterschaft schüchtern andeuten. Winterfeld's Erkenntniß ist auch wohl mehr aus der Vermuthung geschöpft, die Composition sei gegen 1709 in Hamburg oder vielleicht gar erst in England entstanden, als aus der Untersuchung der Partitur.

Bei der zweiten größeren Arbeit, zu der sich Händel nunmehr anschickte, stand sowohl Postel als Mattheson berathend zur Seite: kein Wunder daß sie sein hamburgisches Meisterstück wurde. Es war

Almira, Oper in drei Acten. 1705.

Den Text machte Feustking unter Gutheißung Postel's; unten wird weiter davon die Rede sein. Die Composition brachte Händel scenenweise zu Mattheson, der hier beides vorstellte, den ersten Sänger und den Kunstrichter. Die schöne Vertraulichkeit wurde aber bald durch ein fürchterliches Ereigniß unterbrochen, durch die berühmte Schlägerei am 5. December 1704, von der Händel späterhin ebenso viele Ehre als Mattheson Schande und Verdruß gehabt hat. Den oft und verschieden genug erzählten Hergang berichtet Mattheson bei Händel's Leben selber mit folgenden Worten:

„Am 5. Dec. obbesagten Jahres, da meine dritte Oper[25]) Cleopatra aufgeführet wurde, und Händel beym Clavicimbel saß, entstund ein Misverständniß: wie solches bey jungen Leuten, die, mit aller Macht und wenigem Bedacht, nach Ehren streben, nichts neues ist. Ich dirigirte, als Componist, und stellte zugleich den Antonius vor, der sich, wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels, entleibet. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Action, ins Orchester zu gehen, und das übrige selbst zu accompagniren: welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein andrer, thun kann; es wurde mir aber diesesmahl verweigert. Darüber geriethen wir, durch einige Anhetzer, im Ausgange aus der Oper, auf öffentlichem Marckte, bey einer Menge Zuschauer, in einen Zwei=

25) „Die erste völlige Oper, Plejades, hatte ich schon componirt, dirigirt und die Hauptperson darinnen agirt, wie ich kaum 17 Jahr alt war" — nämlich 1699 — „und setzte viele Leute in eine vergnügte Verwunderung." Ehrenpforte S. 190.

kampf, welcher für uns beide sehr unglücklich hätte ablauffen können; wenn es GOttes Führung nicht so gnädig gefüget, daß mir die Klinge, im Stossen auf einem breiten, metallenen Rockknopf des Gegners, zersprungen wäre. Es geschah also kein sonderlicher Schade, und wir wurden, durch Vermittelung eines der ansehnlichsten Raths-herren in Hamburg, wie auch der damahligen Opern-Pächter[26]), bald wieder vertragen; da ich denn desselben Tages, nehmlich den 30. Dec., die Ehre hatte, Händeln bey mir zu bewirthen, wonächst wir beide, auf den Abend, der Probe von seiner Almira beiwohnten, und bessere Freunde wurden, als vorhin. Sirachs Worte cap. 22 traffen also hier ein: Wenn du gleich ein Schwerdt zückest über deinen Freund, so machst du es nicht so böse, (als mit schmähen.) Denn ihr könnet wohl wieder Freunde werden, wenn du ihn nicht meidest, und redest mit ihm. Ich erzehle diese Begebenheit nach ihren wahren Umständen deswegen, weil es noch nicht so gar lange ist, daß sie von verkehrten Leuten verkehrt hat ausgeleget werden wollen.“[27])

Weniger erbaulich, aber viel aufrichtiger klingt das, was er in demselben Buche hundert Seiten weiter bei der Schilderung seines eigenen Heldenlebens vorbringt. Aus reiner Bescheidenheit spricht er hier von sich immer in der dritten Person: „Den siebenden November dieses Jahres 1704 ließ der damahlige Königl. Gros-Britannische Gesandte im niedersächsischen Kreise, Hr. Johann von Wich, unsern Mattheson, zur Unterweisung seines Sohnes, welcher dem Vater hernach in der Würde gefolget ist, berufen, und, gegen ein ansehnliches Jahrgeld, zur allgemeinen Aufsicht der Erziehung, als Hofemeister, bestellen: welcher Beruf denn auch der wahre Anfang seines dauerhafften Glückes; aber zugleich eine Mitursache zu neuer Misgunst gewesen ist. Denn, es hatte vorhin ein gewisser und schon genannter Mann[28]) diesen Posten zur Helffte bekleidet, nehmlich, so viel die Music oder den Unterricht auf dem Clavier betraff;

26) Keiser und ein Schöngeist Namens Drüsicke.

27) Ehrenpforte S. 94—95.

28) d. h. bei andern Gelegenheiten genannt, aber nicht in diesem Falle. In seinem Handexemplar, jetzt auf der Hamburger Stadtbibliothek, schrieb Mattheson später an den Rand: „Händel.“

die Verrichtungen selbst aber einiger massen versäumet[29]): daher er denn auf Mattheson einen heimlichen Groll warff, und mit demselben Groll, in der ersten Adventswoche, loßbrach. Obbesagter Virtuose, welcher damahls, unter Mattheson's Oberaufsicht, das Clavier schlug, wollte sich nicht allerdings bequemen, von demselben, in musikalischen Dingen geziemenden Befehl anzunehmen; darüber ihm aber, wie es zum Gefechte kam, bald übel mitgefahren wäre"[30])!!

Dieser schamlose Bericht macht den Vorgang sehr deutlich. In der Oper Cleopatra, die am 20. October 1704 zuerst aufgeführt wurde, und wo Mattheson „der Person des Antonius so natürlich nachahmte, daß die Zuschauer, bey der verstellten Selbstentleibung, ein lautes Geschrey erhuben, gleichwie solches auch wirklich zwey Jahr zuvor, bei des Mutius Handbrand, nicht ohne allgemeines doch bald gestilletes Entsetzen, geschehen war"[31]), pflegte Antonius-Mattheson ein paar Minuten nach seiner Entleibung in's Orchester hinabzusteigen, um von dem ihm ehrerbietigst einzuräumenden Flügel aus weitere Proben seiner Vortrefflichkeit abzulegen. Es läßt sich nicht läugnen, daß Händel diesem lächerlichen Begehren schon einige Male nachgegeben hatte. Aber am 5. December, gereizt durch Mattheson's übermüthiges Benehmen wegen des Söhnchens vom Gesandten, widersetzte er sich. Der verstellte Antonius fand endlich seinen Cäsar, der ihm auch körperlich überlegen war: so stand er da wohl eine halbe Stunde, müssig und ein Spott Aller die es gewahr wurden. Durch die Reden einiger Schadenfrohen noch mehr angestachelt, gab er dem Händel am Ausgang des Theaters eine Ohrfeige, „eine truckene Ohrfeige", die aber nach eigner, wieder „mit möglichster Bescheidenheit" gegebener Versicherung nichts sein sollte als „eine nothwendige Warnung, sich zur Gegenwehr anzuschicken;" denn Händel war damals „bey nahe 21 [20] Jahr alt, groß, stark, breit und kräftig vom Leibe, folglich Mannes genug, sich zu wehren, und des an seiner Seite hängenden Degens eingedenk zu seyn."[32]) Was auch

---

29) Ebendaselbst handschriftlich vervollständigt: „welches ihm vorgehalten und übel genommen wurde"!

30) Ehrenpforte S. 193.

31) Ehrenpforte S. 192.

32) Lebensbeschreibung S. 29—30.

geschah. Auf offnem Gänsemarkte vor allem Volk fochten sie ihre Sache aus, und diesmal wurde Mattheson, der sich seiner früheren Fechterstreiche rühmt, mit zerbrochener Klinge heimgeschickt. Es war nun einmal sein Schicksal, daß ihm Händel gegenüber Alles mißlingen sollte.

Händel gerieth bei der Schlägerei augenscheinlich in Lebensgefahr. In diesem Sinne muß er selber eine Kleinigkeit davon in England erzählt haben: was Anlaß gab zu der vollständigen Fabel die wir bei Mainwaring finden. Den Namen des Gegners weiß Mainwaring nicht mehr anzugeben, obwohl er den Mattheson recht gut kannte; es würde nicht vergessen sein, wäre derselbe je damit in Verbindung gebracht. Wir sehen also, daß Händel aus Schonung und in edler großer Gesinnung bei dieser Geschichte den Namen ganz der Vergessenheit überließ, dagegen den Mattheson wiederholt nannte, wo er etwas Rühmliches von seinen Fähigkeiten aussagen konnte. Dieses Verfahren des so oft als rücksichtslos ausgeschrienen Mannes halte man doch einmal gegen die Mattheson'sche Niederträchtigkeit! Nach Mainwaring's Geschichtchen wäre Händel, fast noch in knabenhaftem Alter, von einem neidischen Gegner meuchlings angegriffen, aber eine Partitur zwischen Rock und Brust oder, alterthümlich zu reden, Gott Apollo in Gestalt einer Partitur hätte den Stoß aufgefangen.[33]) Mattheson war ziemlich gestraft, daß er noch in seinen alten Tagen dergleichen lesen und übersetzen mußte.

Wir kommen nun zu der Oper, zuerst zu dem Verfasser des Textes und damit zu einer neuen Streitigkeit die noch viel wüthender und anhaltender war, als die eben beigelegte. Friedrich Christian Feustking, ein Candidat der Theologie, hatte auch für Mattheson's Cleopatra die Reime zusammen gesucht, in der Schornsteinfegerscene aber das Unanständige soweit getrieben, daß mehrere Blätter aus dem Textbuche gerissen und umgedruckt werden mußten.[34]) Um diese Zeit urtheilte er einmal im Parterre ziemlich freiherzig und nicht sehr vortheilhaft über den Nebukadnezar, den Hunold-Menantes gemacht hatte. Zur Vergeltung machte Menantes eine Parodie

33) Memoirs p. 32 – 36.

34) Menantes, Theatralische, galante und geistliche Gedichte. S. 121.

auf die erste, lächerlich gereimte Arie in der Almira[35]); sein Freund Barthold Feind nahm sie mit Anmerkungen gewürzt in die Vorrede zu seiner Oper Octavia auf. Die hieraus entspringenden Flugschriften und Verhetzungen, zusammentreffend mit allerlei kirchlichen und demokratischen Gährungen in der Bürgerschaft, brachten Unruhen zuwege, welche alle Ordnung wankend machten und erst im Jahre 1708 durch kaiserliche Truppen und Commissionen gedämpft werden konnten. Hundert und einige dieser zum Theil sehr umfänglichen Flugschriften habe ich nicht ohne Nutzen durchgelesen, es dürfte aber kaum die Hälfte sein. Eine derselben, nach meinem Dafürhalten von B. Feind geschrieben, giebt von dem, was für unsere Zwecke dienlich ist, eine gedrängte Erzählung:

„Der Priester Feustking, welcher vor diesen wol ehe ein Carmen gemacht, unterstund sich eine Opera zu verfertigen, und erwehlte dazu eine Braunschweigische, Almira genannt, welche daselbst in Italiänischer Sprache, den Teutschen Text gegenüber habend, ans Licht kam. Diese Opera, so dem Italiänischen Verfasser eben so gar übel nicht gerahten, wolte er, als Johann Ballhorn, verbessern, und von seinen Gedancken dem Wercke etwas anflicken, worüber er einige von der Intrigue besten Passages ausliesse, und das Schauspiel zerstümmlete, deshalb aber sich die Censur des Lic. Feindes auf den Hals lud. Denn als dieser kurtz darauf die Edelmühtige Octavia verfertigte, scoptisirte er ein wenig auf eine Aria aus der Almira, weil Herr Feustking aus den Worten: Viva Almira! Viva! Viva! oder Almira lebe, eine Arie gemacht, deren Genus jenem lächerlich vorkam, weil er auf den Namen Almire so viele Reime gesetzt. Daher lase man, wie die Octavia ans Licht kam, diese Aria nebst Parodia in der Vorrede:

Almire
Regiere
Und führe
Beglücket den Scepter, großmühtig die Krohn rc.

Parodia.

Aria con Basso continuo.

Mein Käthgen
Im Städgen
Hats Lädgen
Geöfnet beglücket, großmühtig im Schranck rc.

---

35) Menantes, Theatr. galante u. geistl. Gedichte S. 91.

Nun fügte es sich eben, daß der Priester, Feustking, in Neumünster Amours bey einem Frauenzimmer gemacht, welches Catharina oder Käthgen hieße, die ihm aber zum Unglück den Korb gegeben: wovon den Verfassern dieser Parodia, Feind und Menantes, wie sie zum öfftern contestirt, damahls nichts bekannt gewesen: Welches dann den Hr. Feustking dermassen entrüstete, daß er dawider eine Schrifft von 2 Bogen: Der wegen der Almira abgestriegelte Hostilius genannt, publicirte, dawider B. Feind eine von 3 Bogen herausgab, unter dem Titel: Comicus vapulans, oder Hans Sachsens Poltergeist, in dem Concipienten des gestriegelten Hostilii natürlich dargestellet, und cum anim adversionibus abgewiesen. Beede zogen sich darinnen weidlich durch die Hechel, und weil Feustking den Feind gleich einen Narren, Canaille und dergleichen nannte, bezahlte der Letzte Jenen nur scoptisch, und mocquirte sich über dergleichen, einem Priester unanständige, Redens-Arten; Zeigte anbey, daß er der Regeln des Theatri so wol, als der Poësie, gantz unkündig. Darüber ward Feustking noch mehr erbittert, schrieb eine andre Schrifft von 4 Bogen, die andre Bastonade genannt, voller Personalien, Injurien und lauter Schelt-Worten, taxirte darinnen das Lob der Geldsucht [ein satirisches Gedicht von Feind], schalt ihn vor einen Atheisten, sagte: Er [Feind] hielte die Bürgerschafft in Hamburg vor Rebellen, gieng deshalb täglich mit Stilcken üm[36]), und animirte ihn und seinen Anhang in Pater Peters Hauß, auch so gar auf dem Rahthause, wenn Bürger-Conventus solten gehalten werden, das Ding zu ahnden, gieng bei Dr. Krumholtz auf welchen er ein Carmen gratulatorium („das verkehrte Sprichwort", worinnen diese Verse nachdencklich waren:

> Es ist auch Krumholtz Muht so fest wie Ertz und Eisen,
> Damit er seinem Feind sich kan behertzt erweisen)

bey seinem Antritt gemacht, täglich um, und brachte demselben allerhand widrige Opiniones von B. Feinden bey, biß Dr. Krumholtz denselben von der Cantzel greulich herunter machte, wie ihr mehr

36) nämlich Feustking. Bortenweber Stilcke und Pastor Krumbholtz zu St. Petri waren die Hauptführer der hamburgischen Demagogen.

denn zu wol wisset. B. Feind, wie er die gefährliche Desseins seiner grimmigen andächtigen Widersacher merckte, saß eine kurtze Zeit stille, biß die Opera Lucretia fertig war; Und weil er dem unnützen Schrifft-Wechsel auf einmahl ein Ende machen wolte, so mahlte er den Hr. Feustking und dessen Caracteres, als im hellen Spiegel ab, damit die unpartheische Welt sehen könte, was er für einen boßhafften und grausamen Antagonisten hätte, und solches that er in einer Schrifft von viertehalb Bogen, unter Rubric: Bartholdi Feindes straffende Trost-Schrifft an Hrn. Fridr. Christ. Feustking, Predigern zu Tolcke in Angeln, über seine Flagellationem spontaneam, oder jämmerliche Selbst-Geißlung durch die Hostilische Bastonaden. Und damit war auf einmahl dem Fasse der Boden eingeschlagen, weil der Priester unmüglich darauf etwas réelles antworten könnte, auch nicht dawider muchsen durffte, so ferne er nicht mehr prostituirt seyn wolte, wie es denn damahls dabey blieb. Weilen er aber darinnen recht ans innerste des Hertzens angegriffen worden, und er sich nicht ferner zu antworten getrauet, aus Furcht, sein böser Wandel auf Academien und ruchloses Leben zu Wittenberg, woselbst er auf 10 Jahren des Landes verwiesen worden, zu Neumünster und andern Orthen mögte allzuoffenbahr gemacht, und ihm sonst was vorgerückt werden, welches etwas sehr empfindliches nach sich zu ziehen, und das man sonsten mit blossen Rücken, nisi abl. rest. zu büssen pflegt; so wil er sich anitzo wider den B. Feind mit Pasqvillen revengiren, und giebt deswegen wöchentlich solche erschröckliche Lästrungen wider ihn heraus, welche vilaine Charteqven aber keiner Antwort würdig, sondern doer en afgreslike Beul allein können beantwortet werden.“[37])

Also Feustking schrieb zwei Bogen, Feind drei dawider, hierauf Feustking vier, Feind sodann zwar nur viertehalb, aber so spottwitzig,

---

37) „Kurtze und warhaffte Erzehlung Einiger denckwürdigen Empöhrungen Sammt derselben Dämpff- und Bestraffungen, So sich seit dreyhundert Jahren her In Hamburg eräugnet . . . Im Jahr 1708. den 6. September.“ Fl. 4. Ist erhalten in einem Sammelbande auf der hamb. Stadtbibliothek mit dem Rückentitel: „Sammlung v. Schriften in der Sache von Krumholtz“; Nr. 24 unter den 37 Flugschriften dieses Bandes.

daß der Pfaff nicht mehr offen dagegen auftreten konnte. Das erwähnte Dorf Tolcke in Angeln, wo Feustking schon in der ersten Hälfte des Jahres 1705 Prediger wurde, liegt zwei Meilen von Schleswig. Die genannten vier Schriften wurden alle im Laufe des Jahres 1705 gewechselt. Auf Feustking's Vertheidigungen müssen wir uns noch ein wenig einlassen.

Wir erfahren hier, daß die Uebersetzung und Bearbeitung der Almira von dem „Sehl. Lic. Postel in des Ubersetzers Gegenwart fast gantz durchgelesen, und deren Poesie nicht getadelt" worden sei. „Zudem hat man so viele Schauspiele, auch von des hochgelobten Hn. Postels Arbeit vor sich, die ebenfalls dem Nahmen der Weiber die Ehre von einer Arie gegeben haben; und wil der Hr. Bartholdus nur den contract eingehen, vor eine jedwede Aria, auff eines Frauenzimmers Nahmen in der Hamburgisch-Braunschweigisch- und Italiänischen Opern gesetzet, eine Maulschelle auszuhalten, so sol er braun und blau sein, ehe man ihm die Helffte gezeiget. Die Beschuldigung eines lächerlichen generis ist von gleicher calibre. Wie? wenn man ihm aus des oftgerühmten Hn. Postels Hercules und Hebe gleiche Sätze wiese?"[38]) Um die Sache abzuthun, genügte damals, Postel's Meinung oder Beispiel anzuführen: so groß war sein Ansehen! B. Feind spricht wiederholt mit derselben Bewunderung von ihm. Hätte er sich nicht grundsätzlich von der Singbühne zurückziehen wollen, so würde er gewiß selber für Händel den Text zurechtgelegt haben. Daß B. Feind, „Postel's Affe", je sein wahrer Nachfolger werde, „davor ist mir nicht bange", sagt Feustking; „lernet erst einen Griechischen Poeten verstehen."

In der „andern Bastonade" gleich zu Anfang rühmt Feustking sich: er wolle seinen Widersachern zeigen, „daß es gar nicht schwer sey, ihren Schmiralien mit gleicher manier" — also wieder mit Schmieralien! — „entgegen zu gehen." Sodann folgt die Stelle, die für uns am werthvollsten ist und in die Ursachen des Streites noch von anderer Seite hineinblicken läßt: „Die Almiram zu tadeln", sagt

38) „Der Wegen der ALMIRA Abgestriegelte HOSTILIUS. Gedruckt im Jahr 1705." kl. 4. In einem Sammelband auf der hamb. Stadtbl. mit dem Rückentitel: „Diverse Theolog. Streitschriften von 1690—1705." Ist unter diesen Nr. 37.

er, „die doch sowohl wegen der Poesie als auch wegen der kunstreichen Musique des Herrn Hendels honéter Gemüther approbation erlanget, und noch biß auf diese Stunde damit beehret wird, ist ein Zeichen einer malicieusen Unvernunfft oder unvernünfftigen Malice. Daß sie aber mit einer freien Ubersetzung, und nicht dem wörtlichen Inhalt nach, aufgeführet, solches ist Mr. Kaysers, eures getreuen Vasallen Schuld, als welcher die intrigue verändert, und bey jedem Actu neue Finten und Auffzüge vorgestellet haben wolte. Ob ich nun gleich eine Persohn mehr, und den Raymondo in einer Königl. qualité einbringen, auch das gantze Werck innerhalb 3 Wochen verfertigen muste, so war dennoch der Undanck dieses sonst grossen Virtuosen so groß, daß er selben auch nicht einmahl mit einem höfflichen Compliment von sich abgeweltzet. Ingratum si dixeris, omnia dixeris! Sagt ihm doch solches, wenn er euch die reverence machet, einmahl wieder.“ [39])

Zunächst ist dieses das erste Mal, daß Händel's Name gedruckt erscheint; ferner haben wir in der Bezeichnung „kunstreiche Musik“ den richtigen Ausdruck dessen, was nach allgemeiner Ansicht Händel's Arbeit von der des R. Keiser unterschied; und endlich erscheint letzterer hier in einem wenig vortheilhaften, aber sicherlich wahren Lichte. Nicht bloß die Finten und Aufzüge, mit denen er als Opernpächter die Uebersetzungen spickte, stehen auf seiner Rechnung, sondern noch unrühmlichere Dinge, die bald weiter zur Sprache kommen werden.

Im Uebrigen müssen wir diese Streitigkeiten, an denen auch Hunold und ein Ungenannter theilnahmen, schon ihrer Unflätigkeit wegen bei Seite liegen lassen. Feind hatte inzwischen von Opernprinzessinnen zweimal öffentlich Ohrfeigen bekommen, was einen angenehmeren Stoff für die Flugschriften abgab, als die Beschaffenheit der Singspielterte. Feustking, der Pastor, ist unter den Groben immer der Gröbste und Gemeinste. Aus Wittenberg habe man ihn zwar vertrieben, gesteht er, aber das sei schon manchem berühmten

39) „Der Wegen der ALMIRA Abgestriegelte HOSTILIUS. Andere Bastonade . . . Anno 1705.“ Kl. 4. In dem angef. Sammelbande theol. Streitschriften Nr. 38.

Manne passirt. Feind, der früher mit ihm befreundet war, erzählt sodann zur Erläuterung: Es geschah im Jahre 1701, und lautete die Verweisung auf 10 Jahre; Ursache war ein Pasquill Feustking's auf einen Professor, anhebend: „Wir als Bursche Leucoris lassen uns nicht trillen". Kurz zuvor machte er daselbst auf Braut und Bräutigam an ihrem Ehrentage ein »scandaleuses Carmen«, gebrauchte besonders „in der letzten Zeile der achten Strophe" sehr „boßhaffte Expressiones", und griff beide „auf eine schandbahre Art" an: aus Rache dafür, daß ihm das Mädchen einen Korb gegeben. Dagegen sagt Feind von sich selber: „Trotz sey dem gebohten, der mir auch nur den geringsten Academischen Affront, den ich ohne gehörige oder nachdrückliche Satisfaction von mir abgewelzet, darthun sollte!"[40]). Hier hat man Händel's erste Poeten und Kritiker in ihrer ganzen Naturgestalt. Bei Feind und Hunold liegen Eitelkeit und Rohheit, Witz, Geist und Narrheit bunt durcheinander; der Pastor Feustking aber, alles genau erwogen, war einfach was man einen Flegel nennt. Um so weniger vermochte er, wäre es sonst je möglich gewesen, unsern Händel mit in seine Sache hineinzuziehen. Des Componisten der Almira wird auch weiter nicht gedacht, nur noch einmal so im Vorbeigehen erzählt Hunold, die zwei Arien „Almire regiere" und „Vollkommene Hände wie wollt ihr stets schneiden" habe sein Freund B. Feind „auf dem Theatro" gesungen und getanzt; wozu er ihm auf dem Clavier den Basso continuo gespielt, einen neu componirten Gassenhauer, — und setzt hinzu: „Da uns denn die Music so wohl, als Ihre Poetische Arbeit, glückte, und sind wir versichert, wenn Sie gegenwärtig gewesen, Sie würden uns vor ihre naturelle composition mehr Obligation als Monsieur Händeln gehabt haben."[41])

Das Textbuch der Almira hat diesen Titel: „Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, Oder: ALMIRA, Kö-

40) B. Feind's Straffende Trost-Schrifft ꝛc. S. 18. 26. 28. In dem angef. Sammelbande theol. Streitschriften Nr. 40.

41) „Wolmeinendes Send-Schreiben An den Herrn PASTOR Friderich Christian Feistking, Nach Tolcke, in Angeln, Uber die bißherigen Poetischen und andere Streitigkeiten. Von Menantes. ANNO 1705." Am 27. Novbr. unterzeichnet. fl. 4. In dem angef. Sammelb. theol. Streitschr. Nr. 42.

nigin von Castilien, In einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellet im Jahr 1704. Gedruckt bey Friedrich Conrad Greflingern." 28 Blätter in 4.[42]) Durch die auffallende Zahl 1704 könnte man sich verleiten lassen, die Oper schon in dieses Jahr zu setzen, um so mehr da eine zweite Auflage des Textbuches „Gedruckt im selben Jahr"[43]), und sogar eine dritte „Gedruckt im obgemelten Jahr"[44]) ganz dasselbe aussagt. Darnach hatte Mattheson in seinem musikalischen Patrioten auch das Jahr 1704 angegeben, aber in der Ehrenpforte bittet er ausdrücklich statt dessen den 8. Januar 1705 zu setzen. Seine Angabe ist hier unzweifelhaft richtig. Die Abweichung erklärt sich dadurch, daß es Keiser's Absicht gewesen sein wird, die Oper noch Ende 1704 d. h. noch vor der Adventszeit zu geben. In den letzten Wochen vor Weihnachten durften damals keine Schauspiele sein. Eigentlich sollte der volle Advent gefeiert werden, doch man operte mitunter fort bis die Lichter der Tannenbäume darein schienen, versäumte aber sodann nicht, bei dem einflußreichsten Geistlichen eine rechtzeitige und nachdrückliche Gratulation anzubringen: wovon B. Feind im „Lob der Geldsucht" ein Lied zu singen wußte:

> Wann ... [Meyern] ... ward ein Fuchs zum neuen Jahr verehrt,
> Ward von Bestraffungen der Opern nichts gehört.

Feustking hatte für den Text nur drei Wochen, wie er klagt; Händel's Schnelligkeit im Componiren ist bekannt. Als das Werk fertig war, wurde das Textbuch gedruckt und die Probe begonnen: alles noch im November 1704. Die Sache hatte ihren guten Fortgang, bis an dem verhängnißvollen 5. December der Zweikampf zwischen dem Componisten und dem ersten Tenoristen vor der Hand jede Aufführung unmöglich machte. Inzwischen war, wie wir weiter annehmen müssen, aus den Proben über die merkwürdige kunstreiche und feurige Musik so viel in's Publikum gedrungen, daß von dem Textbuche drei Auflagen verkauft werden konnten, bevor noch ein Ton

42) Sammlung hamburgischer Operntexte auf der Stadtbibliothek zu Hamburg, Band VII Nr. 3.

43) Ebenda XII Nr. 3.

44) Samml. hamburg. Operntexte auf der Bibliothek zu Weimar, Band IV Nr. 114.

öffentlich erklungen war. Durch die Begebenheit auf dem Gänsemarkt war die Theilnahme für den Componisten ungemein gewachsen; denn wer seiner Ueberzeugung folgte, konnte unmöglich für Mattheson Partei nehmen. Händel wurde mit einem Male eine bekannte Persönlichkeit.

Feind und Hunold haben wohl Recht, daß der Gegenstand für eine Oper, besonders für eine damalige, ganz wirksam zu verwenden ist; freilich hat Feustking weiter nichts gethan, als dem italienischen Original in einem pöbelhaften Deutsch Schritt vor Schritt nachgestümpert, die oben erwähnten Einschiebsel abgerechnet. Wir sehen Almira, die Königstochter und mündige Thronerbin; Consalvo, den bisherigen Reichsverweser, der ihr die Krone überreicht; Osman, seinen Sohn, den nach der Vermählung mit Almira ebensosehr gelüstet, als den Vater nach der Ehre die sein Geschlecht dadurch erhalten würde; Prinzessin Edilia, der Osman die Ehe versprochen; Bellante, eine andere Prinzessin, die den Osman liebt und endlich auch heirathet; Raymondo, einen fremden König, der um Almira wirbt, aber schließlich mit der Edilia vorlieb nimmt; und endlich Fernando, Almirens Schreiber, den die Königin allen Andern vorzieht, auch ein Sohn von Consalvo obwohl es Niemand weiß: zusammen sieben fürstliche Figuren, dazu den Narren Tabarco, Fernando's Diener, der die nöthigen Geschäfte besorgt und den Fortgang der Handlung bewerkstelligt. Aus Mangel an Beschäftigung muß der alte Rath Consalvo sich auch noch verlieben, und zwar in dieselbe Person die hernach sein Sohn Osman heirathet. Zum Schluß folgt Erkennung und Verständigung. Aus vielen gemachten Leiden gehen hervor: drei glückliche Liebespaare, ein Vater der seinen Segen giebt, und ein Narr der gerührt darein schaut. „Gräfin und Zofe" von Lope de Vega ist im Stoffe auffallend verwandt.

Nun die Musik. Das alte Hamburger Exemplar, nach dem die ersten Aufführungen geleitet wurden, größtentheils von Mattheson geschrieben und von Händel corrigirt, ist vollständig erhalten, jetzt ebenfalls in Berlin. Ich nehme an, Händel habe die Sätze nur auf einzelnen Blättern entworfen und, sofern sie Billigung fanden, gleich dem Mattheson zur Reinschrift überlassen. Man muß also die Berliner Handschrift für die wirkliche Originalpartitur halten.

Die Ouvertüre hat schon ganz die kühne Weise, welche bei seinen reiferen Opern und Oratorien wahrzunehmen ist. Man vermuthet es keineswegs, und wird von diesem aufbrausenden Tonstrom ebenso überrascht, als seiner Zeit die hamburgischen Zuhörer. Der erste Satz ist im langsamen Zeitmaaß mit den bekannten Zweiunddreißigstel-Läufen, der Gegensatz mit  in hurtiger Bewegung und wird durch eine zwischentretende Figur aus dem Vordersatze in seinem Laufe erst gehemmt, dann weiter geschnellt. Diese Figur ist der großen Ueberleitung in der Ouvertüre zum Judas Makkabäus sehr ähnlich, ebenso feurig, nur weniger reich im Tongange. Wir sehen also schon hier bei der ersten Oper die Ouvertüre so, wie Händel sie mit wenigen Ausnahmen wesentlich gleichmäßig gestaltete, ihrer Grundform nach fertig. Händel entrollt schnell und in einem Zuge, mit beiden Armen gleichsam, ein breites Tonbild, und wickelt es schnell wieder auf noch bevor man es hat genauer betrachten können, um zu dem zu führen was darauf folgen soll. Findet man bei näherem Eingehen auch, daß mehr Glanz, als innerer Reichthum darin ist, daß mehr auf die blendende Gesammtwirkung, als auf musikalische Sättigung gesehen wurde: so erreicht er hierdurch doch vollständig den Zweck der Ouvertüre, insofern sie einleiten und rasch zur Handlung überleiten, die Hörer nicht sättigen sondern anregen soll. Wer Unterschied sehen will, halte einmal Keiser's Instrumental-Vorspiele dagegen. Diese bezeichnet Mattheson ihrem Geiste nach sehr richtig als „üppige hüpfende und leichtbekleidete Opern-Intraden"[45]), und man muß ihm auch darin beistimmen, daß sie ebenfalls zweckmäßig gesetzt sind. Sie erreichen ihren Zweck, aber einen anderen. Es sind einzelne zierliche Bildchen, vergnüglich zusammengesetzt, wohl mit Lärm begonnen und geendet, oft je vier oder acht Takte mit Wiederholung und vollem Tonschluß, die daher den Hörern sehr wohl gestatten in alltäglicher Vergnügung sitzen zu bleiben und zwischendurch noch immer an dies und das zu denken. Dagegen hat Händel nur e i n e n Gedanken, den er dann in Satz und Gegensatz zusammenfassend ausspricht; sein erster Ton athmet ernsten Aufschwung, und nun erst, entrückt dem Gewöhnlichen, überkommt uns

45) Kern melod. Wissenschaft 1738. 4. § 31. Vollk. Capellmeister S. 84.

das volle Vergnügen eines heiteren Geistes. Es ist der alte Unterschied zwischen dem Schönen gewöhnlichen Schlages und dem Ideal-Schönen. Um das letztere recht zu genießen, ist freilich ein gefaßteres Gemüth erforderlich, als durchschnittlich den Besuchern der hamburgischen Oper beschieden war; doch waren diese bei aller Philiströsität weder so stumpfsinnig noch so parteiisch, daß nicht schon hier bei der Ouvertüre das Flügelrauschen eines neuen Geistes sie hätte durchschauern sollen. Der erste Satz dieses Tonstückes ist in der Ouvertüre zu der Oper Rodrigo (Florenz 1707) wieder benutzt und hat dabei lehrreiche Verbesserungen erfahren.

Die Oper hat 44 deutsche Gesänge, 36 davon sind in der Rundstrophe gedichtet; im Textbuche stehen außerdem noch 15 italienische Arien, in der Partitur zwei weniger, alle mit da Capo.

Das nichtswürdige Verfahren, italienische und deutsche Worte unter einander zu mengen, war keineswegs, wie Burney u. A. dem Riccoboni nachgesprochen haben, von Anfang an bei der Hamburger Oper gebräuchlich, sondern ging erst seit einigen Jahren recht im Schwange. In der Partitur der 1697 hier aufgeführten Oper Jason von J. Siegmund Cousser finde ich zuerst Spuren davon. Das Textbuch hat nur deutsche Worte, vielleicht ist also vereinzelt schon in früheren Opern hin und wieder Italienisch dazwischen gesungen worden; mindestens aber gab Capellmeister Cousser, ein Musiker von großen Fähigkeiten der sich um Hamburgs Singbühne namhafte Verdienste erwarb, der Sache einen neuen Reiz, indem er Italienisch singen lehrte. Er, ein ruheloser Geist, in Ungarn geboren und in Dublin gestorben, in aller Herren Ländern dienend und in allen Satteln gerecht, kam 1693 von Braunschweig aus, wo er Titel und Amt eines Obercapellmeisters hatte, aber erbittert durch des Hofpoeten Bressand's Anmaßungen den Wanderstab auf's neue zur Hand nahm, nach Hamburg. Hier fand er es noch sehr ungehobelt, fing an die italienische Gesangart einzuführen und fegte mit Zorn und Sanftmuth die ganze Gesellschaft; selbst die ältesten Sänger mußten wieder Schüler werden.[46]) „In der Direction hat man seines gleichen nie

46) Mattheson, der musikal. Patriot S. 181.

gesehen.“[47]) Daher stellt ihn Mattheson am Ende seines größten und besten theoretischen Lehrbuches auch als den wahren vollkommnen Capellmeister auf.[48]) 1697 ging er weiter. Ein merkwürdiger Mensch, der den größeren Lichtern die bald nach ihm dieselbe Bahn wandelten wie ein Meteor voranflog! Keiser muß seine Compositionen sehr werth gehalten haben, da er sie sich eigenhändig abschrieb. Aber das Beispiel mit den italienischen Arien konnte er sich nicht früher als im Jahre 1703 (im „verführten Claudius“) zunutze machen, weil weder Postel noch Schott daran Gefallen zu haben schienen; denn obwohl der erstere zu den langen Vorreden seiner Singspieltexte gewöhnlich sieben Sprachen in Bewegung setzte, war es doch seine ausgesprochene Meinung, Dichtung müsse nicht mengen, da das, was den Gelehrten ziere, die Poesie verhunze. So dachten alle besseren Poeten; die deutschen Musikanten dagegen haben sich niemals um Reinhaltung der Muttersprache bemüht. Als Postel und Schott vom Schauplatz abtraten, versuchte man es mit diesem neuen Reizmittel, das seit einiger Zeit sogar die französische Oper nicht verschmähte.[49]) Zwölf war die gewöhnliche Zahl, im Textbuche setzte man wohl eine prosaische Verdeutschung daneben. So findet es sich auch in der Almira.

Die Oper beginnt nicht, wie sonst in Hamburg üblich war, mit einem Chor, sondern bei großer Scene mit dem Recitativ des Consalvo, einem trefflichen Satze mit voller schöner Melodie, sehr eindringlich und viel weiser declamirt als man von einem ersten Versuche zu fordern berechtigt ist. Dagegen fängt die folgende, durch die Streitigkeiten zu einiger Wichtigkeit gelangte Arie „Almire regiere“ mit einem steifen unsangbaren Motiv an, das Händel später (1714) im Amadis (»Non sà temere« A. I, Sc. 3) ganz anders zu formen wußte, während die Begleitung mit Oboen und Violinen durchweg tonreich und in sich selbständig ist, ihm auch so wohl gefiel, daß er mehreres davon in der Arie des Amadis beibehielt. Es ist hauptsächlich die Schuld der elenden Worte, daß dem obigen Recitativ in

47) Ehrenpforte S. 189.

48) Vollk. Capellmeister S. 480—81.

49) z. B. Campra, Arethuse Paris 1701, Partitur p. 221. Theobalde de Gatti, Scylla Paris 1701, Partitur p. 88, u. A.

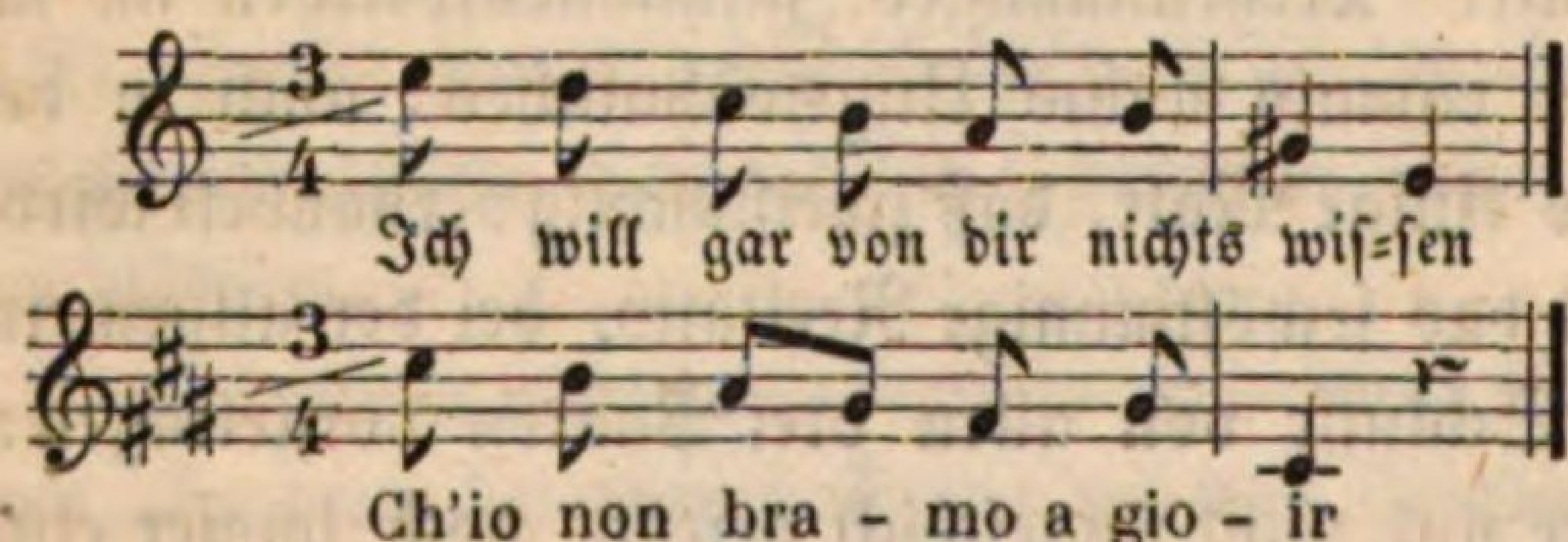
der ganzen Oper, die obligaten Sätze abgerechnet, kein zweites von gleicher Güte an die Seite tritt; doch muß auch Händel's Unreife sowie die Leistung seines musikalischen Vormannes mit in Betracht gezogen werden. Im ausdrucksvollen Recitativ war Keiser ein Meister, er war unermüdlich sich mit seinen Tönen in den Wortsinn gleichsam hineinzubohren, that sich auf diese seine Kunst auch nicht wenig zugute. Es ist gewiß daß Händel von ihm lernen konnte, auch unleugbar daß er von ihm gelernt hat, und augenscheinlich daß er in der Almira im Ganzen hierin dem beliebten Keiser nicht gleichkam. Keiser's Recitativ hat nie allgemein als musterhaft gegolten, in diesem Sinne hat Händel später ganz andere Sachen geliefert; aber hier handelt es sich nur um das mehr oder minder fertig ausgebildete Geschick für die musikalische Rede, und darin gebührt dem Keiser der Almira gegenüber der Vorrang. Wesentlich erleichtert wurde diesem sein Geschäft dadurch, daß die entsetzliche Sprache ihrer Poeten völlig auch seine Sprache war, während der junge Händel sich nach dem Reineren sehnte. Mehrstimmiges Zusammensprechen im nüchternen Recitativ war damals nichts Ungewöhnliches; auch in der Almira erleben wir es einige Male, daß zweistimmig verhandelt wird. Etwas rarer schon ist das sechsstimmige Recitativ, bei der allgemeinen Aussöhnung am Schlusse von allen drei Paaren vorgetragen: obwohl nur drei Takte und nicht ungeschickt gesetzt, doch immer ein halsbrechender Versuch.

Eine noch wirksamere Anregung empfing Händel durch Keiser's Compositionen deutscher Arien. Man wird in seiner Partitur manchen Gedanken aufweisen können, der, obwohl keineswegs ein bloßer Wiederschein Keiser'scher Melodie, doch an dieser großgezogen ist. Auf ganze Arien bezieht sich dieses weniger; denn auch diejenigen, welche deutlich an seines Vorgängers Art erinnern, überraschen plötzlich durch langathmigen Tonquell und breiten Aufschwung, den man bei Keiser vergeblich suchen würde, man sehe Akt I, Sc. 4 die Arie der Edilia „Schönste Rosen". Das schönste Beispiel dieses einfacheren Liederstyls, den Händel auch späterhin am passenden Orte so trefflich zu benutzen verstand, giebt Fernando's Arie „Liebliche Wälder" (A. I, Sc. 5), die noch heutigen Tages allgemein ansprechen dürfte.

Die Singstimmen halten sich durchweg in einer unmäßigen Höhe,

auch im Recitativ: eine Unart der Hamburger Oper, zu der die hochgehenden Stimmen der Sänger verleiteten und die nach Keiser's Vorgange allgemein wurde. Im Zusammenhange damit steht die Coloratur, welche an vielen Stellen kein Gesang, keine singbare, der menschlichen Stimme abgelauschte Passage ist, sondern bloße allgemeine Verbrämung. Cousser's Bemühungen wurden von keinem gleich Befähigten fortgesetzt, sonst wäre man wohl etwas weiter aus dem Rohen heraus gekommen. Erst in Italien sollte Händel die wahre Gewalt und die Gesetze der Singstimme kennen lernen.

Duette sind drei in der Almira, das erste Liebespaar hat davon das werthloseste „Spielet ihr blitzenden Augen mit mir"; die Italiener würden ihrem Poeten ein solches Versehen nimmer verziehen haben. Aus dem neckischen Zwiegesang zwischen Edilia und Osman „Ich will gar von dir nichts wissen" ließ sich etwas mehr machen. Später (1712) in dem vierten seiner Kammerduette »Amor« hat er den Schlußsatz ebenso angehoben:



„Ich begehre nicht zu genießen" oder, wie es dem Voraufgegangenen nach heißt, „Ich will nichts von der Liebe wissen" sagt auch in den Worten genau dasselbe. Der abweisende Ton dieser kleinen Melodie gefiel ihm. Man muß den ganzen Satz des genannten Duetts vergleichen, um zu sehen wie weit Händel nach sieben Jahren fortgeschritten war. Bei der Uebereinstimmung der Worte kann man hier um so mehr an bewußte Entlehnung denken, da es nicht das einzige Mal ist, daß eine Melodie aus dieser Oper in einem seiner späteren Werke wieder auftaucht. Weiter unten werde ich hierüber noch ein merkwürdiges Beispiel beibringen. Das dritte Duett zwischen Bellante und Osman „Mein Betrüben muß verschwinden" folgt in der Oper bald auf das von Almira und Fernando, hat also eine ungeschickte Stelle, ist sonst kurz, ansprechend und von allen am schön-

sten gesetzt. Die volle Kunst der späteren Kammerduette muß man hier noch nicht suchen. Was in der Almira erscheint, nimmt fast in allen Formen der Composition eine Mittelstellung ein zwischen ersten Anfängen und reifen Tonsätzen.

Recht einleuchtend wird solches, wenn man die zwischengeschobenen italienischen Arien untersucht. Hier konnte Keiser nicht mehr Vorbild sein, denn darin wie im canonischen Satze hat der zeitlebens nur gestümpert. Gleich die erste Arie »So ben che regnate«, nur mit Continuo begleitet, deutet auf Studium der Italiener. Viel lehrreicher noch ist der herrliche Satz der Almira »Geloso tormento« (I, Sc. 6), in welchem sie klagt, daß die Qualen der Eifersucht über Fernando's vermeintliche Untreue ihr Herz zernagen; das schönste Gesangstück der ganzen Oper. Der Vordertheil ist am meisten in sich abgerundet, das Folgende verläuft etwas in's Arioso, was Händel in seiner reiferen Zeit an diesem Orte nicht gebilligt haben würde. Hohe Gedanken wie Geloso tormento wußte er später noch gesangmäßiger zu gestalten, noch breiter auseinander zu legen und dabei eine noch größere Gesammtharmonie zu erzielen: aber schon dieser Tonsatz ist in einem Maaße gereift, daß ihm nur ein wenig südliche Sonne zu fehlen scheint, um alle Härte bis auf die letzte Spur zu verlieren. Die herrliche Begleitung steht als in sich fertig da, und das Ganze ist ein triebkräftiger Keim, der zu den größten Hoffnungen berechtigt. So weit war Händel schon damals!

In diesem Gesange und öfter noch im Verlauf der Oper giebt Händel die ersten Beweise von seiner großen Befähigung zum musikalischen Charaktermaler. Das begleitete Recitativ wird zweimal in demselben Sinne verwandt. Wo es der Text nur irgend ermöglichte, ist Alles was die Königin Almira als die Hauptperson betrifft, durch stärkere höhere Züge aus dem Ganzen hervorgehoben. Statt des bisherigen Schlendrians in dem trivial empfindsamen Spiel der Eifersucht überrascht uns bei ihr der Ausbruch wahrer Liebesleidenschaft in einer Stärke, die Allen verständlich sein mußte, auch denen die nicht Italienisch konnten. Solche Fähigkeit reicht die Kraft zur Gestaltung größerer Werke. Wesen höherer Natur, als die Worte ahnen lassen, müssen aus der Hand des Tonkünstlers hervorgehen, und wenn es Noth thut muß er aus dem harten Gestein des Textes

Quellen schlagen können, sonst wird nie etwas Ganzes von Einheit und durchgreifender Wirkung entstehen.

Was Feustking der komischen Person in den Mund steckt, ist nichtssagend, und Händel's darauf bezügliche Musik ebenfalls. Der Poet hatte keinen Witz, und der Musiker keine Lust sich mit dem hamburgischen Hanswurst näher einzulassen. Keiser verstand es besser, er hat eine Reihe von komischen Arien gesetzt, die allen denen, welche an dieser Gattung überhaupt Gefallen haben, noch heute Vergnügen machen werden. Händel hat in seinen späteren italienischen Opern keine komische Person geduldet, ausgenommen zuletzt wo ihm das Opernwesen schon mehr als gleichgültig war. Händel verstand wohl Spaß, aber er konnte die Unnatur nicht leiden, am allerwenigsten beim Scherz; und wer sieht nicht die leere Nachäfferei in diesen närrischen vorlauten Dienern hoher Herren, zu denen der „Bediente" in der Wirklichkeit, der deutsche Schuhputzer Johann, den vollständigsten Gegensatz bildet? Das Hauptlied des Narren in der Almira „Schürtzgen mit dem Falbala" ist in Händel's Musik nicht Gassenhauer genug; als es bald darauf Keiser setzte, sangen's die Buben auf der Straße, und es blieb jahrelang neben dem „Störtebecker" das »ordinaire Favoritgen der Muschel-Jungen und Straffen-Cavallier«.[50])

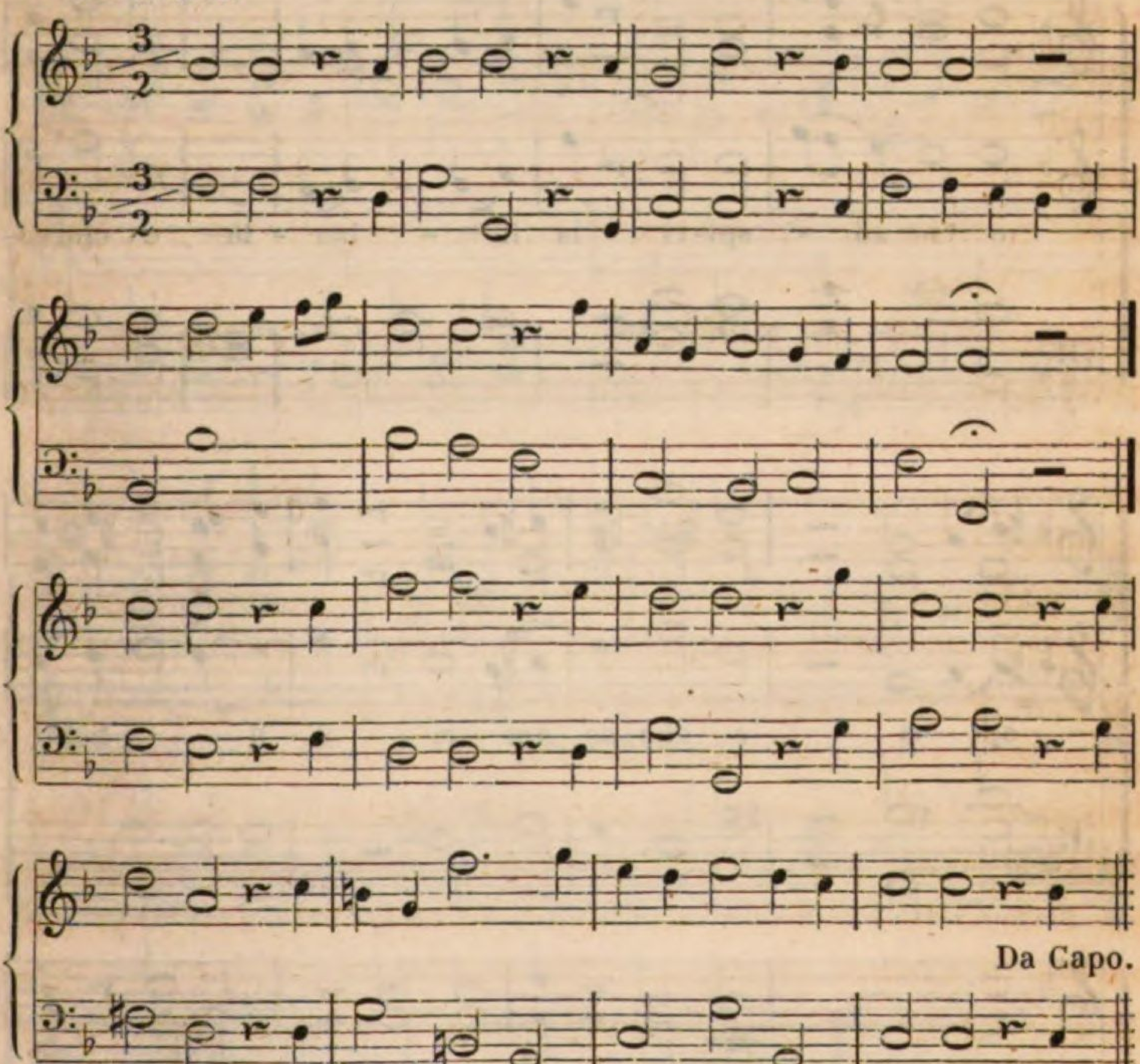
Ziehen wir die Summe, so ist das richtige Gefühl für die Erfordernisse eines Gesammtwerkes, der ideale Aufschwung, das Streben nach Wirkung, aber nur von solcher Höhe aus und mit wahrhaft neuen Gedanken, und eine fast vollkommene Beherrschung der Instrumente unverkennbar; dagegen fehlt den Gesangformen die rechte Gestalt und dem ganzen Werke die Reife, nämlich jenes Maaß und jene Sicherheit und Ruhe, die von selbständiger Durchbildung der inneren Fähigkeiten abhängen. Die Tongedanken der Almira sind allesammt Händel's eigne Gedanken, aber die Form seiner deutschen Arien ist Keiser's, und die seiner italienischen Scarlatti's Form. Man sieht also recht deutlich, inwieweit Händel's Kräfte schon herausgewachsen waren, und was ihm noch abging: Niemand sah es deutlicher als er selbst, wie sein folgender Lebensgang zeigt.
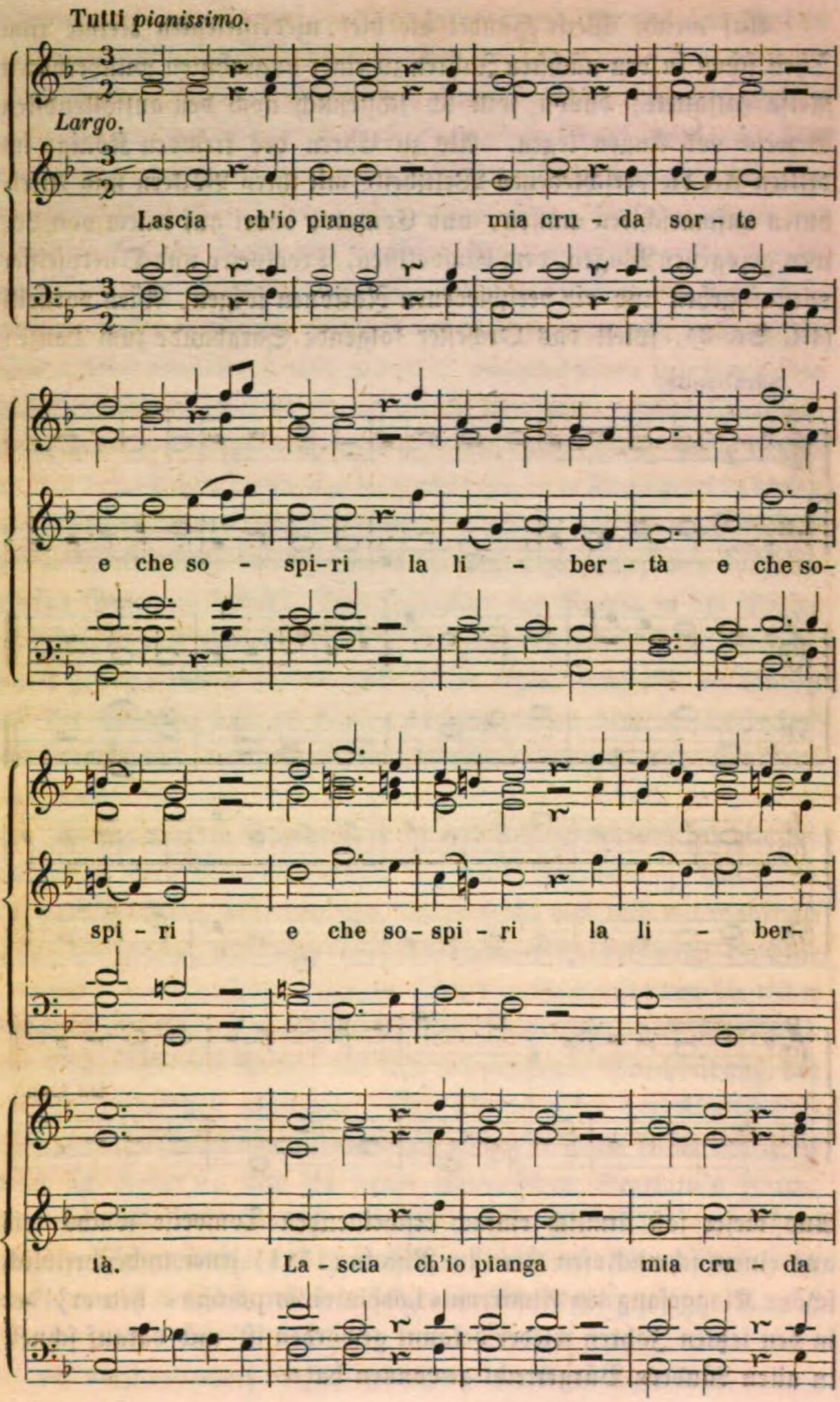
---

50) Kurze und wahrh. Erzählung einiger denkw. Empörungen ꝛc. S. 1.
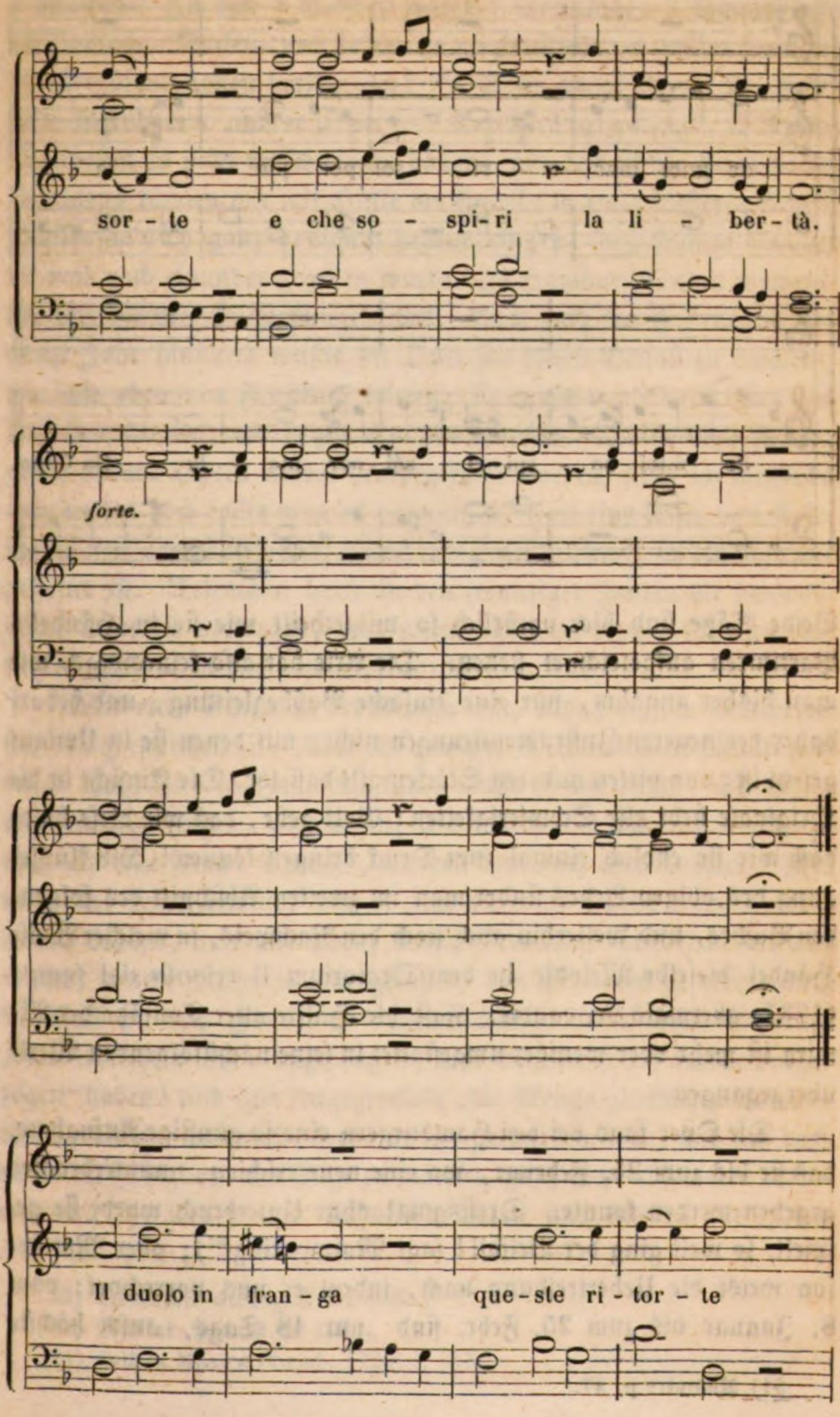
Auf welche Weise Händel die hier niedergelegten Keime zum Theil schon in den nächsten Jahren zu einer ungeahnten wunderbaren Reife entfaltete, davon will ich schließlich noch den auffallendsten Beweis vor Augen legen. Als zu Ehren des fremden Königs im dritten Act die verschiedenen Welttheile mit ihren Völkern und Attributen aufmarschiren müssen, und Consalvo dabei auf einem von Löwen gezogenen Wagen, dem Cimbalisten, Trompeter und Querpfeiffer vorauf gehen und die verschiedenen Nationen folgen, Asien vorstellt (III, Sc. 3), spielt das Orchester folgende Sarabande zum Tanze:
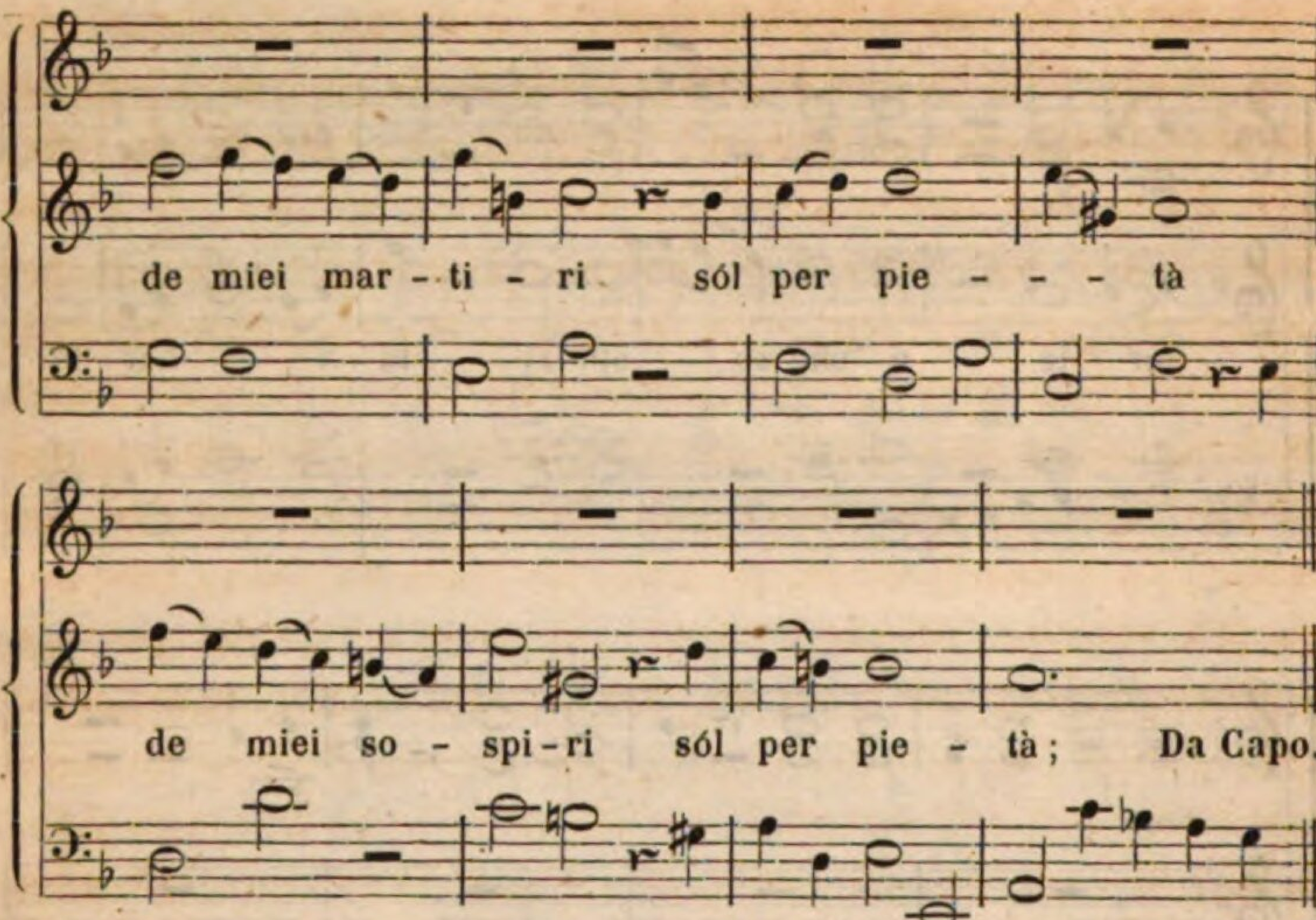
Sarabande.



Aus dieser fast ärmlich einfach erscheinenden Tonweise wuchs wie aus einem schmucklosen Kern im Rinald (1711) jener unbeschreiblich schöne Klaggesang der Almirena »Lascia ch'io pianga« hervor, der in den letzten Jahren wieder bekannt geworden ist und darauf schnell in allen Ländern Bürgerrecht gewonnen hat:


Tutti pianissimo.
Largo.
Lascia ch'io pianga mia cru - da sor - te
e che so - spi-ri la li - ber - tà e che so-
spi - ri e che so - spi - ri la li - ber-
tà. La - scia ch'io pianga mia cru - da


sor - te e che so - spi - ri la li - ber - tà.
forte.
Il duolo in fran - ga que - ste ri - tor - te



Beide Sätze sind hier natürlich so mitgetheilt wie sie in Händel's Partituren aufgezeichnet stehen. Die Arie hat also keineswegs, wie man bisher annahm, nur eine einfache Baßbegleitung, und bedarf daher der neueren Instrumentirungen nicht, mit denen sie in Umlauf gesetzt ist; von vielen anderen Stücken gilt dasselbe. Die Einsicht in die Originale hebt alle Schwierigkeiten; Gott gebe, daß wir diese bald, daß wir sie endlich einmal zum Druck bringen können! Die Auslegung des obigen Liedes findet man im zweiten Abschnitt des folgenden Buches, und weiterhin auch noch den Nachweis, in welcher Weise Händel dieselbe Melodie in dem Oratorium Il trionfo del tempo (1737) abermals verwandte. Fast die Hälfte aller Tonsätze der Almira ist mehr oder weniger umgestaltet in seine nächstfolgenden Werke übergegangen.

Die Oper fand bei den Hamburgern eine so günstige Aufnahme, daß sie bis zum 25. Februar, wo eine neue erschien, ununterbrochen gegeben werden konnte. Dreißigmal ohne Unterbruch wurde sie gespielt, so weit ging der Beifall! sagt Mainwaring[51]); aber Mattheson weist die Uebertreibung nach, indem er uns vorrechnet: vom 8. Januar bis zum 25. Febr. sind „nur 48 Tage, aufs höchste

51) Memoirs p. 37.

7 Wochen. In den 7 Wochen waren 7 Sonntage, 7 Sonnabend, 14 Posttage, Marien- und Feyertage ungerechnet, wo wollen denn die 30 Repräsentationen herkommen?"[52]) Wäre aber bis zum 25. Febr. noch irgend eine andere Oper zur Aufführung gelangt, so würde Mattheson es nicht verschwiegen haben, und das ist die Hauptsache. Uebrigens können wir mit Hülfe der Angabe in einer früheren Schrift Mattheson's[53]) ganz bestimmt herausbringen, daß Almira 19 oder 20 mal nach einander gegeben wurde. In Hamburg fanden wöchentlich drei bis vier Vorstellungen statt. Auch nach den Fasten und das ganze Jahr hindurch wußte die Oper sich diesen Beifall zu erhalten, wie wir oben von Feustking hörten; sie verschwand dann aber aus Ursachen, die bald weiter zur Sprache kommen. Ob sie nach Jahren gleich andern Opern wieder hervorgesucht worden, finde ich nirgends angemerkt, doch sollte man es vermuthen, weil eine Arie, von Telemann neu componirt und eigenhändig geschrieben, in die Partitur geheftet ist. Telemann hatte in den zwanziger Jahren die hamburgische Oper zu versorgen, und wenn dabei die eignen Quellen versiegten, griff er in das alte Opernarchiv.

Was etwa Gutes an der Almira war, davon eignete Mattheson sich den Haupttheil zu: „Wie ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam, wuste er fast nichts, als lauter regel-mäßige Fugen, zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so saur. Mir ist es am besten bewust, wie er seine allererste Opera Scenen-weiß zu mir brachte, und alle Abend meine Gedancken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen." Weßhalb er auch Händel zu denen rechnet, die in ihrem Studium „vom unrechten Ende angefangen, und die Kunst der Natur vorgezogen" haben! und ihm entgegenstellt „die Menge glücklicher Componisten, die gar natürlich, frey, artig, galant imitiren, und sich doch dabei die Fähigkeit, eine Fuge zu machen, ganz nicht absprechen lassen werden."[54]) Keiser und Aehnliche waren und blieben des eitlen

52) Lebensbeschreibung S. 31—32.
53) Musikal. Patriot S. 199.
54) Critica Musica (Hamb. 1722) I, 243.

Mannes Ideale. Gesegnet sei Händel, daß er für diese Kunst einen Zugang fand, den die Flachköpfe aller Zeiten verkehrt nannten, weil er ihnen verschlossen blieb! Mattheson's Behauptungen sind an sich lächerlich, allein durch ihre Wirkung haben sie eine traurige Wichtigkeit erhalten. Man muß bedenken, daß Mattheson dreißig Jahre lang von Hamburg aus in Sachen der deutschen Musik der Hauptsprecher war, und daß Händel zunächst doch in und für Hamburg wirkte. Für den Augenblick erntete Mattheson wegen seiner Rathgebungen indeß wenig Dank; Händel's Stern war im Steigen, während der seine niederging und bald darauf ganz aus dem Gesichtskreise des Theaters verschwand. Händel verstärkte den guten Eindruck seiner ersten Oper, indem er gleich eine zweite hinterdrein sandte:

Nero 1705,

oder wie der volle Titel auf dem Textbuche lautet: „Die Durch Blut und Mord Erlangte Liebe, Oder: NERO, In einem Sing-Spiel, Auf dem Hamburgischen Schau-Platz, vorgestellet. Anno 1705." Die Worte sind wieder von Feustking. Die erste Aufführung ging am 25. Februar vor sich, unterbrach also den langen Lauf der Almira; und weil der Nero ebenfalls einschlug, hatte Händel das Vergnügen die ganze Zeit über bis zu den Fasten nur seine Musik zu hören. Ueber Nero kommen wir kurz hinweg, denn die Partitur ist verschollen. Ehrn Feustking „bittet, die Poësie nicht mit allzu ungnädiger Censur zu belegen, weil man deren Unvollkommenheit selbst mit mitleidigen Augen ansiehet." Dieses wehmüthige Geständniß reichte keineswegs hin, die Kritik zu entwaffnen; auch der Nero hatte eine ganze Literatur im Gefolge. Feind getraut sich aus diesem Text „allein über 1000 Fehler vorzubringen", sofern nur ein Verleger die Mühe bezahlen wolle.[55]) Die Geschichte ist hier so gewendet, daß sich schließlich das Laster zu Tisch setzt. Nero tödtet die Mutter, verjagt die Gattin in fremde Länder und thut sich mit der Buhlerin gütlich, ohne die geringste Unannehmlichkeit davon zu haben. Unter den dreihundert hamburgischen Operntexten, die ich durchgelesen habe, sind mir nur wenige vorge-

---

55) Straffende Trost-Schrifft S. 14.

kommen, in denen sittlicher Stumpfsinn in einem noch höheren Grade ausgebildet ist. Händel seufzte über den elenden Text und that eine sehr bezeichnende Aeußerung, die hernach Feustking's Gegner ausbeuteten. „Wie soll ein Musikus was schönes machen, wenn er keine schöne Worte hat? Darum hat man bei Componirung der Opera Nero nicht unbillig geklagt: Es sey kein Geist in der Poësie und man habe einen Verdruß, solche in Music zu setzen.“[56]) Eben solche erbärmliche Machwerke trieben Händel zuerst zur tieferen Erkenntniß der wahrhaft musikalischen Dichtung. Ob er alle 75 Arien des Nero in Musik gebracht habe, läßt sich nun auch nicht sagen. Sie sind sämmtlich deutsch, ein Umstand mit dessen Hülfe wir die Behauptung einer alten Handschrift berichtigen können. In der Berliner Bibliothek befindet sich eine handschriftliche Ariensammlung vom Jahre 1715, in der zwölf italienische Sätze aus „Nero“ erscheinen. Eine viel spätere Hand (Bürgermeister Gehler in Altona, † um 1820) hat den Namen Händel hinzugefügt in der Voraussetzung, daß auch diese Arien gleich dem größten Theil der Sammlung in Hamburg entstanden seien, und weil außer der Händel'schen Oper dort kein zweites Stück unter diesem Titel zur Aufführung gekommen war. Die Vermuthung, Händel könne die erwähnten Sätze frei eingeschaltet haben, erweist sich bei näherer Untersuchung als ungegründet. Es sind lauter nichtswürdige Sachen, höchst frech hingeschmiert, wahrscheinlich von irgendeinem italienisirten deutschen Concertmeister. Dem Nero, welchem sie angehören, habe ich noch nicht auf die Spur kommen können. Zum Ueberflusse, doch auch zur Verhütung neuer Verwechslungen sei noch bemerkt, daß in dem von Keiser componirten und von B. Feind mit dem Titel „Octavia“ gedichteten Nero ebenfalls zwölf italienische Arien angebracht sind, von denen aber keine einzige mit irgendeiner in der obigen Handschrift übereinstimmt; die Compositionen Keiser zuzuschreiben, würde mir ohnehin nie einfallen, auch wenn sein Name statt des Händel'schen ausdrücklich darüber stände. Wir haben hier ein neues Beispiel, wie diejenigen Gelehrten, welche ihre Weisheit aus dem Lexicon und aus Bücherverzeichnissen ziehen, den historischen Theil dieser Kunst verwirren. Und

56) Menantes, Theatralische galante und geistl. Gedichte S. 88—89.

ist es nicht überhaupt so, daß unsere Geistreichen seither die Geschichte der Musik preisgegeben und allein die Pedanten sich zu Hütern des historischen Schatzes aufgeworfen haben?

Für Mattheson behielt der Nero immer eine besondere Wichtigkeit. Er sagt: „Den 25. Febr. folgte der Nero. Da nahm ich mit Vergnügen Abschied vom Theatro, nachdem ich, in den beiden letztgenannten schönen Opern, die Hauptperson, unter allgemeinem Beifall, vorgestellet, und dergleichen Arbeit gantzer 15 Jahre, vieleicht schon ein wenig zu lange getrieben hatte: so daß es Zeit für mich war, auf etwas festeres und dauerhaffteres bedacht zu sein; welches auch, GOtt Lob! wohl von Statten gegangen ist. Händel blieb indessen noch 4 biß 5 Jahr bey den hiesigen Opern, und hatte daneben sehr viel Scholaren.“ [57]) Einem andern Bericht zufolge wäre er, nachdem er den Nero „mit Nachdruck vorgestellet“, schon „den 17. Febr.“ von der Schaubühne abgetreten[58]); aber das ist sicherlich ein Druckfehler, und wird man dafür den 27. Febr. zu lesen haben. Wir wissen schon aus dem Patrioten, daß Nero nur zwei-, höchstens dreimal, am 25. 26. und 27. Febr., zur Aufführung gelangt sein kann, und daß das Theater eben am 27. Febr. geschlossen wurde. [59])

Auch die Nachricht über Händel's Verbleiben bei der Oper ist schief, denn er hatte von jetzt an ebenfalls nichts weiter damit zu schaffen. Die zweite Violine strich er nur in den ersten Monaten seines Hierseins, dann verwaltete er für eine kurze Zeit ausnahmsweise den Flügel, und nach Aufführung seiner ersten Opern beschränkte er sich auf das Stundengeben: nicht wie Mattheson aus philisterhafter Gesinnung, sondern der folgenden Umstände wegen.

R. Keiser hatte seit mehreren Jahren nichts mehr geliefert, was seinen früheren, zu Postel's Texten verfertigten Opern gleichkommen wollte; auch regte sich nachgerade das Verlangen, einmal etwas Anderes zu hören. Nun trat der junge Händel hervor mit ernsteren Tönen, als die bisher vernommenen „zärtlichen Singsachen“ enthielten, mit wahrhaft neuer Musik. Es hieß also, Keiser habe sich

57) Ehrenpforte S. 95.

58) Ehrenpforte S. 193.

59) Musikal. Patriot S. 199.

wohl ausgeschrieben, jetzt werde er frischeren Kräften weichen müssen. Händel's bisheriges Betragen fiel mit in's Gewicht. Man erinnerte sich nun wieder, wie er in seiner reichen Fülle still untenan gesessen; auch hatte man niemals gehört, daß er mit den lüderlichen Operisten gemeinsame Sache gemacht, daß er mit Drüsicke Grünewald Graupner Feind Schieferdecker Hunold u. A. in Keiser's Gesellschaft und zum Theil auf dessen Rechnung jenes anstößige Leben geführt, das die ganze Stadt kannte und verabscheute. Händel war über einen verführerischen Abgrund, in den zeitweilig alle seine Genossen hinabsanken, durch seine feste Sittlichkeit unversehrt hinweg gekommen. Die Einnahmen stehenden Fußes zu verprassen und stets mit den Rechnungen im Kampfe zu liegen, war hier etwas ganz Alltägliches; selbst Mattheson, der einen ökonomischen Geist besaß, mußte in diesen Jahren für ein Reitpferd und für den Rathskeller ein bedeutendes auswerfen. Es ist erquicklich zu sehen, wie Händel in solcher Umgebung seine Lectionen in bürgerlicher Einfalt unbeirrt fortsetzte, das Nöthige bestritt und das Uebrige sparte — zur Verwunderung der Collegen, denen seine Musik weniger auffiel, als daß er nun gar anfing ein Capital zusammen zu schlagen. Alle Unparteiischen gedachten seiner mit Wohlgefallen und Theilnahme, und machten für den Augenblick aus ihm mehr als er selber gutheißen konnte. Mit all den frohen leichtsinnigen Hoffnungen, die sich an das Emporkommen neukräftiger Menschen zu knüpfen pflegen, wurde unser Held begrüßt; Keiser dagegen empfand nach zehnjähriger Gunst zum ersten Male Zurücksetzung. Keiser hatte im Jahre 1704 zuerst selber die Almira zu componiren angefangen, auch Einiges davon zu Stande gebracht, dann aber mitten im Saus und Braus der „Opernwirthschaft“ die Arbeit liegen lassen und sie endlich versuchsweise dem jungen Händel abgetreten: ein unbedachter dummer Streich, der ihn jetzt außerordentlich reuete. Aber wer konnte auch vermuthen, daß ein dramatischer Erstling die Reputation eines so gewiegten Operncomponisten erschüttern werde! Das beste schien, die alten Entwürfe zu Almira wieder hervorzusuchen, und sodann dieselben Stücke, die Händel eben erst in Musik gebracht hatte, auch zu setzen, auf dem Fuße hinterdrein. Diesen Rathschlag tiefverwundeter Eitelkeit, der in jeder Hinsicht die Unvernunft selber war, führte Keiser wirklich aus! Die Fasten

brachten eine erwünschte Pause. Hunold und Feind besahen die Feustking'schen Texte; die bekannte Parodie wurde angefertigt. Sodann begann Feind eine Umarbeitung der beiden Stücke, zuerst des schlechtesten, des Nero, der mit Keiser's Musik schon am 5. August desselben 1705ten Jahres „auf dem grossen Hamburgischen Schau-Platz" seine Erscheinung machen konnte.[60]) Nero führte jetzt nicht bloß den veränderten Titel „Die Römische Unruhe oder: Die Edelmühtige OCTAVIA", sondern war nunmehr seinem Charakter nach auch wirklich als Nero gehalten, wenigstens hatte der Poet den Vorsatz sich hierdurch von seinem Vorgänger vortheilhaft abzuheben. In der langen Vorrede bringt er außer der Parodie zu „Almire regiere" noch Klagen über das Gänsegeschnatter, welches man seit einiger Zeit anstatt der Postel'schen Schwanen-Gesänge an der Alster zu hören bekomme, erinnert auch diejenigen, welche Musik und Zierrath als die Hauptsache, die Worte als Nebensache betrachteten, „daß die Poësie ein recht wesentliches Stück eines Sing-Spiels sey", worüber sein Freund Hunold schon eine Abhandlung unter der Presse habe. Dann fügt er hinzu: „Weil auch die Urtheile, wie von allen Dingen, also auch von der Music offtmahls sehr seltsam fallen, so hat man mit nechsten in dieser edlen und heute so hoch gestiegenen Wissenschafft in einem besondern Tractat die Caracteres vernünfftiger und unpassionirter Urtheile, so woll von den Opern, als andern Cantaten, zu erwarten, welche der weitberühmte Fürstl. Mecklenb. Capell-Meister, Herr Kaysser, uns gönnen wird. Was nun diese Opera an sich selbst betrifft, so hat gedachter berühmte Virtuose, Herr Kaysser, die Composition über sich genommen, daher der Music und schönen Decorationen des Theatri keine andre Recommendation als Ohr und Auge wird vonnöthen sein. Dieses ist nunmehr das ein und dreissigste Sing-Spiel von seiner Arbeit." Der verheißene Tractat ist niemals erschienen, auch niemals geschrieben. Bis dahin war es keine Sitte, den Componisten im Vorwort herauszustreichen; auch ist dies das erste Mal, daß man mit einer Zählung der Keiser'schen Singspiele dem Publikum zu imponiren suchte, was dann so oft wiederholt wurde, als es zweckdienlich und für das Gedächtniß nöthig schien. Die Lob-

60) B. Feind, deutsche Gedichte S. 115.

rede ist sehr deutlich, auch ebenso unpassend, als die öffentliche Verurtheilung der Stücke die erst vor einigen Monaten von demselben Theater zur Aufführung gebracht waren. Keiser hatte damals die Singbühne gepachtet; wie unbesonnen, durch Dergleichen seinem Talent und seinem Theater die Theilnahme erhalten zu wollen!

Händel's Nero ist in der Reihe der hamburgischen Opern die 110te, die Octavia die 111te, folgte also unmittelbar darauf und löste ihn ab, so daß er, wie sich von selbst versteht, nie wieder zum Vorschein kam. Feind und Keiser brachten in demselben Jahre noch eine Lucretia zuwege. Aber Feind's Texte sind um kein haarbreit musikalischer als die von Feustking. Beide Singspiele müssen auch mit hartnäckiger Gleichgültigkeit aufgenommen worden sein, denn Keiser wurde so verdrießlich, daß er sich zu einer neuen Taktlosigkeit hinreißen ließ. Nämlich in der zu Anfang des folgenden Jahres gegebenen, von ihm componirten und von Hinsch gereimten neuen Oper: „La Fedelta coronata oder: Die gekrönte Treue" setzte er dem Vorworte des Poeten nachstehendes hinzu:

„*Avertissement.* SO weit erstrecket sich der Inhalt, so der Herr Autor zum Vorbericht gesetzet; wobey ich dieses hinzu zu fügen, daß mein Wunsch dahin ziele, dieser Opera mit so lustigem Humeur zuzusehen, als mein Gemüht bißher Verdruß bey meinem Zustande empfunden. Da nun dieses meine drey und dreissigste Composition der Schauspiele, so möchten vielleicht die Inventiones zu vielen 100 Arien einem Connoisseur einiges Nachsinnen erwecken. Jedoch kan ich nicht in Abrede seyn, daß zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu diesem Theatro, fürnemlich aber die Höfligkeit eines vornehmen Hauses encouragirt, welchem viele ein vergönnetes Contentement, nochmehr aber kein geringes Stück der Politesse einer galanten Nation zu danken. Und da die meisten wiedrige Raisonnements von denen gefället worden, welche etwann ihre Passiones verleitet, oder sich flattiren, daß sie unter die Zahl der Music-Kenner gehören, wenn sie etwann ein Menuet auf der Hautbois oder Violine spielen, so kan ich gegentheils versichern, daß ich niemals auf dergleichen Jugements reflectirt, noch um den mauvait gout du Parterre mich bekümmert, weil ich weiß, wie weit der Menschen Urtheil, so öffters so unzeitig, als irraisonabel, zu aestimiren. Einige

Arien aus meiner Almira habe deßwegen hinein gerücket, weil dieselbe bereits vor 2 Jahren, ehe allhier Almira auffgeführt [!], componiret, und damit sie nicht eben gar versteckt blieben, so habe darinnen einigen Liebhabern leicht favorisiren können, obgleich dieselbe meistens gedruckt, und mit nechsten zusamt der Octavia zum Vorschein kommen werden... Diejenige, so im übrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich von Inventionen ausgeschöpfft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuser Gönner der Musique gegen mich nur eine Marque von solcher Gunst blicken lassen möchte, die den Geist des Lullii [Lully] animiret. Endlich versichere, daß ein vernünfftiges Jugement der beste Recompens meiner bißherigen Arbeit sein werde, welches ich mir hiemit ausbitte, und verharre eines jeden geneigten Lesers und Zuschauers Verbundenster KEISER."

Daß gerade Keiser den mauvait goût du Par-terre verachten will, klingt sonderbar, stimmt auch weder zu den drei und dreißig voraufgegangenen noch zu den neunzig nachfolgenden Singwerken. Seine damalige Lage wird verständlicher und das Verlangen nach einem „genereusen Gönner" erscheint etwas verächtlich, wenn man hinzunimmt, was Mattheson erzählt: im Jahr 1703, sagt dieser, wurde Keiser „selbst ein Pachter und Mitregent des Opernwesens. Das währte vier Jahr. Um diese Zeit stellte sich seine gewisse Mutter bey ihrem wahren Sohn in Hamburg ein. Da ging es in floribus; doch nur im Anfange. Graupner [der den Flügel spielte] und Grünewald [der Bassist] wusten sich das damahlige Wolleben gut zu nutz zu machen; das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den grössesten Theil daran. Die Mutter verlohr sich aber bald wieder. Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden."[61]) Mattheson trägt hier nichts auf, sondern versteckt den Sachverhalt eher hinter knappen und dunklen Worten, leitet auch die Erzählung von dieser Pächtzeit also ein: „Da Keiser seine meisten und besten Lebens-Jahre bey uns, hier in Hamburg, zugebracht hat, so wüsten wohl diejenigen, die ihn näher, als andre, gekannt, und sehr viel mit ihm umgangen sind, nicht wenig von ihm zu erzählen; allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe

61) Ehrenpforte S. 128.

geboren, selbst weder wissen noch ändern kann, theils auch mit solchen abentheurlichen Umständen vergesellschaffte Zufälle, die sich, wenn dieselben gleich allemahl wohl gegründet wären, dennoch besser in einem musicalischen Roman, als in einer Ehrenpforte, schicken würden."[62])

Händel sah diesen Roman in aller Nähe, aber als unbetheiligter Zuschauer, ruhig vor sich abspielen. Der Schluß konnte garnicht besser sein: beide, Keiser und Drüsicke, mußten reißaus nehmen. Sie waren schon verschwunden, als die verhängnißvolle Almira unter dem veränderten Titel: „Der Durchlauchtige SECRETARIUS, Oder: ALMIRA, Königin in Castilien, In einem Sing-Spiel Auf dem grossen Hamburgischen Schau-Platz Auffgeführet und in die Music gesetzt durch REINHARD KEISERN, Hochfürstl. Mecklenburgis. Capell-Meistern, Im Jahr 1706", wahrscheinlich erst in der zweiten Hälfte dieses Jahres, zum Vorschein kam. Der Text ist wesentlich der alte geblieben, doch hat man getilgt, was durch den Streit lächerlich geworden war. Ausgelassen sind sieben Arien, sechs deutsche und eine italienische; umgedichtet vier deutsche Arien; eingerückt eine deutsche für eine italienische, fünf italienische für ebensoviele deutsche, desgleichen vier italienische für vier andere italienische Arien; auch ist hin und wieder eine Hand voll Recitativ gestrichen. Keiser gab einen Ausbund schöner Arien und Recitative aus Almira und Octavia nur zu dem Zwecke in den Druck, um zur Vergleichung seiner Composition mit der Händel'schen herauszufordern, sonst würde er die Stücke gewählt haben, denen öffentlich ein weit größerer Beifall zu Theil wurde, nämlich Salomon und Nebukadnezar. Das Werk erschien in fünf Heften, von denen vier die Orchesterstimmen enthalten, und ist betitelt: „Componimenti musicali. Oder: Teutsche und Italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia &c. Hamburg, In Verlegung Zacharias Härtel, Buchhändl. im Dohm, 1706." Es ist dem vorhin gelobten Hochgräfl. Hause, dem Reichsgrafen Joh. Georg von Dernath zugeschrieben. Im „Vorbericht" wird über die „mit Gold beladenen Esel" hergezogen, sodann Keiser, der nach Weissenfels geflohen war, gelobt und vertheidigt. Alles ist

62) Ehrenpforte S. 127.

äußerst bissig gesagt, selbst das was an sich richtig war. Den Beschluß macht das bekannte Loblied auf Keiser von Barthold Feind. Nicht viele werden durch die Art, wie diese Musikalien dem Publikum übergeben wurden, geneigt gemacht sein, Keiser's Stärke in den Theilen der Composition, in welchen Händel noch unbewandert war, anzuerkennen; aber der überwiegenden Mehrzahl erschien sein Schicksal in allem Betracht als wohlverdient. Manches andere kam hinzu, wodurch das Kunsturtheil in dieser Stadt überhaupt verwirrt und auch unserm Händel der Aufenthalt so unleidlich gemacht wurde, daß er bald von dannen zog. Die städtischen Wirren steigerten sich mit jedem Tage. Wohlstand und Zufriedenheit verloren sich. Die Prediger zogen von neuem gegen das ärgerliche Leben der Operisten zu Felde. Ja einmal wußte der demagogische Haufen es durchzusetzen, daß Feind's Oper „Antiochus und Stratonica", abwohl schon componirt, in Scene gesetzt und vom Rath gutgeheißen, nicht zur Aufführung kam.[63]) Die erste jugendliche Lust war dahin, man wurde unzufrieden mit der Bühne und, was viel schlimmer war, gleichgültig dagegen — eben zu der Zeit, als Italien rüstig fortschritt und in England ein ganz neuer Eifer dafür erwachte.

Ursachen so kleinlicher unrühmlicher Art verdrängten Händel's erste Singspiele vom Theater, und entmuthigten ihn für die Bühne dieser Stadt ferner zu arbeiten. Er ließ es ruhig geschehen. Nirgends ergriff er Partei oder machte Lärm eitlen Ruhmes halber, obwohl die Verführung so nahe lag. Er dachte: es schadet nichts, du hast Zeit, du pflegst zu warten; schöpfte aus dem stillvergnügten Zusehen auch mehr Belehrung, als er hätte erlangen können, wenn er statt dessen noch ein halbes Dutzend jener fürchterlichen deutschen Tragicomödien-Texte in Musik gebracht hätte. Aber er bewahrte die Vorgänge im Gedächtniß, um bei passender Gelegenheit eine unschuldige Vergeltung zu üben.

Es wird Zeit daß wir in der Geschichte weiter gehen; vielleicht

63) „Der sich selbst zum Tode verurtheilende Doctor Christian Krumbholtz rc. Von Barth. Feind, L. Im Junio des 1708ten Jahrs." Kl. 4. Blatt 10. In der angef. Samml. theol. Streitschriften.

hat den Lesern der Stillstand schon zu lange gedauert. Die erzählten Begebenheiten sind entschieden häßlich und können daher an sich nichts Anziehendes haben, aber sie führten einen Hauptwendepunkt in Händel's Leben herbei, da sie die Ursachen enthalten, derentwegen er weder jetzt lange in Hamburg verweilen, noch je dorthin zurückkehren konnte. Hamburg war aber in den Jahren der Mittelort der norddeutschen, oder vielmehr der gesammten deutschen Musik, und Keiser war Händel's unmittelbarer und größter Vorgänger: indem Händel von hier schied, verließ er diejenige Stätte, von der aus er allein auf die Kunst seines Vaterlandes unmittelbar und mit der ganzen ihm inwohnenden Gewalt hätte einwirken können. Keiser kam nach wenigen Jahren zurück, heirathete die Tochter eines Rathsmusikanten „von gutem, angesehenen Patricier-Geschlechte" und machte noch 25 Jahre lang viele viele neue Opern; die musikalische Kunst dieser Stadt gerieth in einen Zustand langsamen Hinsiechens. Händel, kann man sagen, kam über Hamburg hinaus, weil Hamburg nicht über Keiser hinauskam. Da nach den festen klaren Grundgedanken, welche alle entscheidenden Schritte in Händel's Leben kennzeichnen, sein Abwenden von Hamburg und den dortigen Kunstgenossen eins ist mit dem Heraustreten aus dem engeren Verbande deutscher Musik: so schien mir die erschöpfende Darlegung der Verhältnisse, die dieses bewirkten, eine Hauptaufgabe seiner Lebensbeschreibung zu sein. Ich hoffe also, daß die unbeschreibliche Mühe, welche dieses Bestreben verursachte, nicht ganz nutzlos gewesen sein wird.

Händel wurde seit Ostern 1705 bloß von seinen zahlreichen Schülern in Anspruch genommen. Sicherlich hatte er nicht die schlechtesten, dennoch verdiente er sein Brod sauer genug. Wie viel ihm die Lection könne eingebracht haben, läßt sich ungefähr bestimmen, denn Mattheson erzählt von seinen eignen Scholaren, daß „einige 5 biß 6, die geringsten aber 3 Thaler schwer Geld (offt Species oder Kronen) monathlich zahlten"[64]): mithin durchschnittlich einen halben Thaler. Seiner Mutter war er nie mehr beschwerlich gefallen. Den Wechsel, welchen sie ihm in der ersten Zeit nachsandte, konnte er zurückgeben und noch ein kleines Geschenk aus eigenem Vermögen bei-

64) Ehrenpforte S. 193.

fügen[65]); das wird Weihnacht 1703 gewesen sein. Geben war ihm eine Freude, und Dankbarkeit seinem Wesen tief eingeboren, ebensosehr aber auch das Bestreben sich selber durch die Welt zu bringen. In den Jahren 1704, 5 und 6 ersparte er sich zweihundert Ducaten[66]) und legte dadurch den guten Grund zu einer Reise nach Italien. Auf Italien wies ihn jetzt Alles hin, am stärksten aber der innere Drang nach reifer Kunst und nach einer besseren Umgebung. Mainwaring weiß ausführlich zu erzählen, daß auch ein italienischer Prinz ihn dazu angeregt habe: „Während der Zeit, da Almira aufgeführt wurde, befanden sich viele Standespersohnen in Hamburg, vornehmlich aber der Prinz von Toskanien, Bruder des Großherzogs, Giovanni Gaston de Medici. Dieser Prinz war ein großer Liebhaber derjenigen Kunst, welcherwegen sein Vaterland so berühmt ist. Händel's Geschicklichkeit in dieser Kunst brachte ihm nicht nur einen Zutritt bei Ihro Durchl. zuwege, sondern auch eine Art von Vertraulichkeit: sie beredeten sich sehr oft mit einander, nicht nur wegen des musikalischen Zustandes überhaupt, sondern auch in Ansehung der Componisten, der Sänger und Spieler, als verdienstlicher Personen an und für sich selbst. Dabei beklagte der Prinz vielmal, daß Händel mit den italienischen Tonkünstlern nicht bekannt sei; zeigte ihm eine weitläufige Sammlung ihrer besten Musikalien und gab ein großes Verlangen zu erkennen, ihn mit sich nach Florenz zu nehmen. Händel gestund offenherzig, daß er in den vorgezeigten Stücken nichts finden könne, welches mit demjenigen hohen Werth übereinstimme, den Se. Durchl. ihnen beilege; er sehe dieselben Sachen vielmehr für so was Mittelmäßiges an, daß die Sänger und Sängerinnen, solche angenehm zu machen, nothwendig Engel sein müßten. Der Prinz lächelte über diesen strengen Ausspruch, und fügte hinzu, daß es nur eine Reise nach Italien kosten würde, um sich zu dem daselbst regierenden Styl und Geschmack zu bequemen. Er versicherte, daß kein Land in der Welt einem jungen Anfänger zur Anwendung seiner Zeit vortheilhafter sein könne, als eben Welschland, denn nirgends werde ein jeder Theil dieser Profession mit gleicher Sorgfalt betrieben.

65) Mainwaring, Memoirs p. 29.
66) Mainwaring, Memoirs p. 42.

Händel erwiederte, wenn dem also sei, so müsse er sich wundern, daß ein so großes Bestreben nur solche kleine Früchte hervorbringe; was aber Ihro Durchl. ihm zu verstehen gegeben, und was er bereits vorhin von dem Ruhm der Italiener gehört habe, werde ihn gewißlich bewegen, die angepriesene Reise zu unternehmen, sobald es ihm nur bequemlich falle. Darauf ließ sich der Prinz heraus, falls er besagte Reise mit ihm zu thun Lust habe, solle es ihm an keiner Bequemlichkeit fehlen. Händel, der nicht gesinnt war, sich dieses Anerbietens zu bedienen, bedankte sich doch für die ihm erwiesene Ehre. Denn er blieb entschlossen, auf seine eigene Kosten nach Italien zu gehen, sobald er nur zu dem Ende einen Vorrath gesammlet haben würde. Dieser edle unabhängige Geist, der ihm von Jugend auf beiwohnte, verließ ihn nimmer; auch nicht in den allerunglücklichsten Zeiten seines Lebens."[67]) Man hat hier ein Beispiel von der Breite und gesprächsweisen Art, in der Händel's erster Biograph sein Leben vorträgt. Der toskanische Prinz muß im Laufe des Jahres 1705 in Hamburg gewesen sein. Damals besuchten Fürsten aus allen Ländern das Theater dieser Stadt, oft mehrere zu gleicher Zeit. Das Anerbieten einer freien Reise als Theil der Hofsuite war in dieser Zeit so gebräuchlich, als es für Händel, bei aller aufrichtigen Ergebenheit gegen diejenigen welche ihn damit zu beglücken gedachten, unerträglich war. Sein Urtheil über italienische Componisten erscheint vorschnell, dennoch kann man es nicht für Mainwaring's Erfindung ausgeben. Händel wird später erzählt haben, in Hamburg habe er sich noch nicht vorstellen können, daß selbst diejenige Musik der Italiener, die auf dem Papier so seicht und kunstlos erscheine, auf ihren Theatern eine solche Wirkung hervorzubringen im Stande sei. Und endlich ist auch noch dieses bedeutsam, daß der Prinz weder Keiser noch sonst Jemanden, sondern eben den Händel nach Italien locken wollte; denn nur aus Händel's Gesängen mußte er die Fähigkeit, ein Italiener, und zwar ein großer Italiener werden zu können, heraushören.

Als die Herrlichkeit Keiser'scher Opernleitung scheitern ging,

---

67) Mainwaring, Memoirs p. 39—41. Vgl. Mattheson, Lebensbeschr. S. 35—36.

gerieth das Theater einem Speculanten in die Hände, und der machte sein Glück dabei. Der Wechsel ging mit dem beginnenden 1707ten Jahre vor sich. Johann Heinrich Saurbrey ist das Urbild jener deutschen Theaterprincipale, an denen wir leider noch immer so reich, als an wirklich befähigten und ehrenhaften Vorstehern arm sind. Seine Leitung erstreckte sich über die nächsten zwölf Jahre, man nannte es die große Periode. Alles wurde aufgeboten, um ein volles Haus zu machen. Gleich das erste Stück in vier Sprachen — Italienisch Französisch Deutsch und Plattdeutsch — mußte jedes gefühlvolle Herz entzücken: „Der Angenehme Betrug, Oder der CARNEVAL von VENEDIG": eine Narrenposse, die ungeheuren Zulauf hatte. Zwischendurch ernste Opern für die „Kenner." Weil Keiser fern war und keinen guten Leumund hatte, mußte Saurbrey sich nach anderen Tonsetzern umsehen. Er wandte sich unverzüglich an Händel, der ihm auch eine Oper zusagte und componirte, doch ohne dadurch mit dem Gänsemarkte in nähere Berührung zu kommen. Aus einer Oper wurden zwei, deren erste Vorstellung im Januar und Februar des Jahres 1708 vor sich ging.

Florindo und Daphne. 1706–8.

Ueber die Art der Entstehung und den Verhalt beider Stücke zu einander giebt das Vorwort des Textbuches eine erwünschte Aufklärung: „Weil die vortrefliche Music, womit diese Opera gezieret, etwas gar zu lang gefallen, und die Zuschauer verdrießlich machen möchte, hat man für nöthig erachtet, das gantze Werck in zwey Theile zu setzen, davon der Erste das zu Ehren des Apollons angestellete Fest Pythia, und die an demselben Tage geschehene Verlobung des Florindo mit der Daphne vorstellet; und also den Nahmen des Glücklichen FLORINDO von dieser vornehmsten Handlung bekommen. Der andere Theil wird der Daphnen Halßstarrigkeit gegen des Phoebus Liebe, wie auch ihren empfundenen Abscheu für aller Liebe, und endlich ihre Verwandlung in einen Lorbeer-Baum fürstellen, und davon den Nahmen der Verwandelten DAPHNE erhalten." Der Verfasser des Textes hieß Hinsch, ein poetischer Handlanger der dem Feustking ein wenig überlegen war; der Florindo ist sein letztes und sein bestes Stück. Manche Scenen darin

sind für musikalische Composition nicht ungeschickt angelegt, besonders für einen Tonsetzer der kunstreiche Arbeit zu machen verstand. Händel ließ sich bei der Ausarbeitung so sehr gehen, daß er die einzelnen Gesangscenen zu langen Cantaten ausspann und dadurch eine Partitur lieferte die zwei Abende vorhielt, natürlich auf Kosten der Gesammtwirkung. „Er verfertigte 1708 sowohl den Florindo, als die Daphne, welche jedoch der Almira nicht beikommen wollten", sagt Mattheson.[68]) Das weitschichtig angelegte Werk und die überhandnehmende seichte Geschmacksrichtung erklären die laue Aufnahme; in der Händel'schen Composition können wir die Ursachen davon nicht aufsuchen, weil auch die Partitur dieser Doppeloper verschollen ist.

Händel wird sich über das Schicksal des Florindo zu trösten gewußt, wird vielleicht niemals davon gehört haben, denn als man dieses letzte seiner deutschen Singspiele in Hamburg gab, war er schon ein Jahr und länger in Italien. Wir sind hier bei dem verwirrtesten Punkte in der wirren Chronologie über Händel's Jugendleben angelangt. Mattheson sagt ausdrücklich: „Anno 1709 war er noch in Hamburg, hat aber nichts gemacht. Darauf eräugnete sich die Gelegenheit, mit dem von Binitz eine freie Reise nach Italien anzutreten."[69]) Diese Angabe ist selbst von englischen und französischen Schriftstellern als zuverlässig angesehen worden. Wer sollte auch daran zweifeln, da Mattheson Händel's Zeit- und Stadtgenosse oder, wie er selber sagt[70]), sein Spiel- und Spießgeselle war? Und doch ist alles erlogen. Daß Händel schon zu Anfang des Jahres 1708 einen Namen in Italien hatte, sehen wir aus dem Vorwort der plattdeutschen Singspielposse „Die lustige Hochzeit, Und dabey angestellte Bauren-MASQUERADE," die Herr Saurbrey der Daphne als erheiterndes Zwischenspiel beigab. Sie war eine Nachahmung des Carneval von Venedig der im vorhergehenden Jahre das Haus füllte. Weil die Vorgänge über die Maßen albern waren, ließ der Poet einige Worte zur Rechtfertigung voraufgehen, und in diesen haben wir nicht bloß einen mustergültigen Ausdruck des hamburgi-

68) Ehrenpforte S. 95.
69) Ehrenpforte S. 95. Lebensbeschreibung S. 37.
70) Ehrenpforte S. 99.

schen Philisterthums, sondern auch den Wink über Händel: „Viel-geehrter Leser! ES sind einige Jahre her viel schöne Opern so wol von vortrefflicher Poesi, als auch fast unverbesserlicher Music, so wol von dem Herrn Capelmeister R. Keyser, als auch von dem anitzo in Italien so hochbeliebten und berühmten Monſ. Hendeln, wie auch von dem nicht weniger rühmenswürdigen Monſ. Graupnern und andern wackern Leuten gemacht, und alhie auf unserm grossen Hamburgischen Schauplatz aufgeführet worden; allein ich weiß nicht, aus was Ursachen man anfängt einen kleinen Ekel unter denen Liebhabern zu spühren, und wann man hierüber genaue Nachfrage hält, so ist die Antwort: die Materien wären theils, und vornehmlich im Winter, gar zu lang, theils gar zu traurig, denn wenn nach vieler des Tages gehabten Mühe das Gemüthe laß und müde würde, besuchte man die Opern sich in etwas zu ergetzen, wann aber die Materien noch zu mehrer Melancholey Anlaß geben, suchte man lieber andre Zeitvertreibung. Es ist derohalben vor einem Jahr versuchet worden ob lustige Sachen denen Herrn Zuschauern besser gefallen würden; da man denn erfahren, daß ein vermischtes Wesen, wie das Stück der Carneval de Venise ist, so viel Zuschauer allemahl herein gezogen, daß offt der ziemlich grosse Raum zu enge geworden.[71]) Ob nun zwar nicht zu leugnen, daß die Music nicht durchgehends schön hierin seyn solte, so ist doch die Materie, in Ansehung anderer vortreflichen Stücke, mehr lächerlich als Lobens-würdig[72]), und das noch das artigste und fast lächerlichste ist, so wird diß Stück von unterschiedenen gar verachtet, und von eben denenselben doch am meisten besuchet." Um Mattheson's Glaubwürdigkeit umzuwerfen, genügt dies. Nach langem Suchen und Zweifeln fand ich endlich auch die zwei Punkte, von denen aus sich das Genauere feststellen läßt, kann nun aber, da mich die Fülle der Sachen bedrängt, die irrigen und zum Theil sehr wunderlichen Angaben der bisherigen Biographen einfach übergehen.

---

71) „Die Brauer-Knechte selber musten ihr Geld dahin tragen." B. Feind, deutsche Gedichte S. 104.

72) „von so absurden Zeug und abgeschmackten Fratzen, daß sie fast eine Peter-Squentz-Opera kan genannt werden." B. Feind, deutsche Gedichte S. 104.

Am 11. April 1707 vollendete Händel in Rom die Composition des lateinischen Psalms Dixit Dominus. Schon Papier und Schreibweise zeigen daß zu verschiedenen Zeiten daran gearbeitet ist. Händel kam von Florenz nach Rom. Andrerseits steht fest, daß Saurbrey erst Ostern 1707 förmlich das Theater in Pacht nahm[73]), und daß in dem Jahr 1706 noch für Keiser's Rechnung gespielt wurde, wobei freilich zuletzt alles drunter und drüber ging. In der Zwischenzeit, von Michaelis 1706 bis Ostern 1707, führte Saurbrey mit Consul Brockelmann und Tenorist Dreyer das Regiment versuchsweise. Dreyer erzählt: „Wie der Anfang zur Opern Aufführung gemacht werden sollte, waren alle Partituren versteckt. Ich nahm also erst Salomon, hernach Nebucadnezar vor, und suchte die Partitur von denselben aus den einzelnen Stimmen zusammen. So bald die Besitzer der völligen Partituren solches sahen, kamen nach und nach einige andere zum Vorschein."[74]) Bei einem so zerrütteten Zustande der alten Vorlagen mußte anderweitig Rath geschafft werden. Die Absicht war, recht viel Neues auszulegen. Der Contract besagt, daß „dieses Jahr [1707] wenigstens sechs neue Opern aufgeführet werden sollen." Man konnte so sprechen, weil schon die neuen Partituren bereit lagen. Die beklagte Gleichgültigkeit und politische Wirrsal ließen aber in dem ganzen Jahr nur eine einzige neue Oper zur Aufführung gelangen, und so kam es daß Händel's Compositionen bis in's folgende Jahr liegen blieben. Diese seine letzten Werke für die hamb. Bühne hat man hiernach in die Monate September bis December 1706 zu setzen. Das Weitere fällt der Vermuthung anheim. Händel mag gegen Weihnachten Hamburg verlassen, die Tage des Festes bei seiner Mutter zugebracht haben, und hier zu der Truppe gestoßen sein in deren Gesellschaft die Reise nach Italien unternommen werden sollte. Von der „freien" Fahrt auf Kosten eines Adeligen halte Jeder was ihn gut dünkt; ich glaube nicht daran. Aus Mattheson's falschen Berichten geht hervor, daß Händel Hamburg verließ ohne sich bei seinem ehemaligen Zustutzer zu verabschieden: diesen

73) Den Contract hat Mattheson im Musikal. Patrioten S. 195—97 erhalten; er ist am 2. Mai 1707 unterzeichnet und erstreckte sich vorläufig nur auf das Jahr von Ostern 1707—8.

74) Ehrenpforte S. 55.

Schluß kann man nicht ohne Vergnügen machen. Er pries auch später Mattheson's Fähigkeiten, aber niemals hat er ihn Freund genannt. Was Mainwaring nach seiner Art in Rede und Gegenrede zwischen Händel und dem hamb. Operndirector zu erzählen weiß[75]), bezieht sich zumeist auf diese spätere Zeit. Händel hatte darnach auf Ersuchen dem Opernpächter einige Compositionen versprochen, aber zugleich auch zu verstehen gegeben daß sein Bleiben nicht in Hamburg sei; der Pächter war es zufrieden und bezahlte anständig. Die gute Erinnerung, welche bei Mainwaring ziemlich entstellt bewahrt ist, wird in obiger Darstellung überall ihre Berichtigung oder Bestätigung finden.

Was in Hamburg noch an kleineren Compositionen, an Cantaten Liedern Clavier- und Orgelsätzen entstand, läßt sich im Einzelnen nicht mehr nachweisen. Die früheren Entwürfe sind verloren gegangen, aber nicht die Werke mit den Entwürfen, sondern das wirklich Lebensfähige derselben ist in einer späteren reiferen Umbildung erhalten oder in größere Werke verarbeitet. Nur in antiquarischer Hinsicht kann man bei Händel von verschollenen Jugendwerken sprechen; geistig verstanden, ist Alles erhalten. Bei jedem Schritte, den er vorwärts that, folgte ihm die Summe dessen was er bis dahin erreicht hatte. Burney ließ sich 1773 in Hamburg eine handschriftliche Sammlung schenken, darunter zwei Cantaten die Händel's Namen trugen. Die eine derselben, sagt er, war mit einer lebhaften Clavierbegleitung ausgestattet, und schloß mit einer kurzen Arie welche das Thema einer seiner beliebtesten Claviersuiten „zu enthalten scheint.“[76]) Unter Burney's Nachlaß im Britisch Museum habe ich vergeblich nach diesen Cantaten gesucht, wir werden uns also mit der ungenügenden Beschreibung zufrieden geben müssen. Was man außer dem oben Beschriebenen noch bei Fetis und bei Schölcher an deutschen Werken angegeben findet, gehört garnicht hierher und ist schon dem Titel nach unrichtig. Für das Clavier manches zu schreiben, erheischte auch die große Zahl seiner Schüler, um so mehr da Arbeiten Anderer auf diesem Felde damals noch nicht in großer Man-

75) Memoirs p. 37 – 38.

76) Sketch in Commemoration p. *7.

nigfaltigkeit vorlagen. Auf solche Weise und zu eigener Uebung, denke ich mir, entstand der Grundstock seiner schönen, von den Zeitgenossen ungemein bewunderten Sätze für das Clavier, freilich nicht in der Reife in welcher sie später zum Druck gelangten. Ganz ähnlich war es bei Bach; jeder Fortschritt eines fleißigen lieben Schülers bekam seinen Denkstein, seinen Wegweiser, seine Aufmunterung in einer jener köstlichen Compositionen die nun durch die Jahre hin in zeitloser Jugend prangen. Dem Clavier wie der Orgel gegenüber waren Eifersucht, schlechte Poeten, ungeeignete Sänger und alle Uebelstände welche vom Theater zurückscheuchen mußten, verschwunden, hier konnten Künstler die so wie diese beiden ihrer Instrumente mächtig waren sich frei ausbreiten. Wenn übrigens Händel's englische Biographen viele, sehr viele unbekannte und ungenannte Compositionen nach Hamburg verlegen, so glaube ich mein Theil davon. Burney hält die Menge der in Hamburg entstandenen Clavierstücke Lieder und Cantaten für zahllos[77]), weil Mainwaring versicherte: zwei Kisten voll blieben in Hamburg liegen.[78]) Mattheson begnügt sich hier wieder mit der abweisenden Bemerkung: „Wir Hamburger haben bisher noch nichts von diesen beyden Kisten vernommen. In Wich seinem Spielbuche von 1704 stehen zwo Menuetten und eine halbe Arie, das ist alles."[79]) Sicherlich war das nicht Alles, so gewiß es andrerseits sein wird, daß die Werke wären zu zählen gewesen, besonders die Cantaten und Arien. Man pflegt wohl zu sagen, ein guter Soldat verschieße sich nicht auf dem Marsche, sondern halte an sich bis es zum Treffen komme. So glaube ich auch nicht, daß Händel in Hamburg nutzlos mit Cantaten um sich warf wie weiland in Halle, sondern vielmehr, daß er von dieser Art Musik hier nur das setzte, wozu ihn außerordentlicher Weise ein guter Freund oder ein besonderer Text anreizte, im Ganzen aber den Strom seiner Erfindung zurückhielt bis er durch die Wanderung geläutert war. Er wußte recht gut was er konnte und was ihm noch fehlte, und da sein

77) „though [könnte eher heißen: because] he had many scholars, composed harpsichord-pieces, single songs, and cantatas, innumerable." Sketch in Comm. p. * 7.

78) Memoirs p. 149.

79) Lebensbeschreibung S. 112.

Hauptaugenmerk auf das Tonschaffen, auf vollendete Werke, nicht auf Erjagung eines äußeren Erfolges gerichtet war, so arbeitete er nie mehr leichtsinnig darauf los.

Die hamburgische Musik gab ihm eine bedeutende Anregung, doch nur in den beiden ersten Jahren. Selber unfertig, vermochte sie auch nicht die Umwandlung bei ihm so weit zu bringen, daß ein reines Resultat daraus hervorging. Nun verließ er eine Stadt, in der er mehr gewachsen als gereift war. Von den Ausstellungen und der gesammten Weisheit dortiger Kunstrichter dachte er ungefähr wie Göthe:

Gar nichts Neues sagt Ihr mir!
Unvollkommen war ich ohne Zweifel.
Was Ihr an mir tadelt, dumme Teufel,
Ich weiß es besser als Ihr.

Er mußte sie doch alle mit einander für eitle Philister halten. Der gewandteste und in musikalischen Dingen einflußreichste, Mattheson, tröstete sich später wohl wie Weiße seinem Jugendfreunde Lessing gegenüber: bringe er es auch nicht zu einem so allgemeinen Weltruhm, führe er doch ein gemächlicheres, dabei nicht minder nützliches Leben —, und suchte dieses noch nach Händel's Tode 1761 im Vorwort zu dessen Lebensbeschreibung zu beweisen, indem er sich in einem wunderlichen Gemisch von Eitelkeit, Knechtssinn und Scheinheiligkeit also ausläßt: „Wir alle aber können und wissen doch nicht Alles. Und nur musikalisch zu reden, thut es z. E. Einer [Händel] dem Andern etwa auf dem Pedal; der Andere [Mattheson] wiederum dem Ersten auf dem Flügel zuvor 2c. Einer [Mattheson] kann bey seinem Spielen auch Singen; der Andere [Händel] thut den Mund dazu nicht auf; auch nicht einmal zum Lachen. Jener [M.] stellt bey seiner Setzkunst, bey seinem Singen, Spielen und Tanzen, eine Hauptperson auf der Schaubühne vor; dieser [H.] hat bey einer Menge Partituren sich wohl gehütet, das Theater zu betreten. Es würde auch poßierlich genug ausgesehen haben. Hier arbeitet einer [M.], nebst diesen und verschiedenen andern Wissenschaften, auf erhabenere Art[80]), auch zugleich für Könige und Fürsten; dort braucht einer [H.]

80) nämlich als Secretär der Englischen Gesandtschaft zu Hamburg!!

seine Gaben vornehmlich zum Wohlgefallen der Unterthanen. Hieraus erhellet, daß ein jeder, nach seiner Art, Ruhm und Preis verdienet... O Mensch! was hast du, das du nicht [von Gott] empfangen hättest. Denn wenn einer [Händel] auch aller Welt Opern, Oratorien, Serenaten &c. zum Dienste des höchsten Adels machte, ist doch damit der Dienst des Allerhöchsten noch lange so nicht versehen, wie sichs gebüret. Was auch etwa in Kirchen und Privatkapellen oder Concerten, bey einem feyerlichen Friedensschlusse, bey einer Krönung, bey einer majestätischen Beerdigung, mit geheiligten Texten, vorkommet, geschiehet nur gelegentlich, und leider! mehrentheils in ganz andern, als erbaulichen Absichten: einer Seits zur Pracht, zum Staat, zu weltlichen und politischen Ehren; andrer Seits aber zum handgreiflichen Gewinn und eitlen Ruhm.“ Solche schäbige Gesinnungen waren damals in Deutschland Gemeingut. Jeder eitle Knirps konnte sich einem Unsterblichen an die Seite heben ohne öffentlich lächerlich zu werden. Weil man seit langer Zeit nichts Großes mehr erlebte, war Maaß und Verständniß dafür verschwunden; denn es ist eine alte Wahrheit, daß der Glaube ausgeht sobald die Wunder aufhören. Mattheson schrieb funfzig Bände zur „Aufnahme der Musik“, und doch war er einer derjenigen, welche sich hartnäckig bemühten, diese Kunst von ihrem letzten höchsten Schritte zurückzuhalten.

Als es den Hamburgern mit der Zeit immer schwerer fiel, die derbe gemeine Komik zu bändigen, richteten sie mit lebhafter Sehnsucht ihre Augen auf den entfernten hochgestiegenen Händel. Barthold Feind, der vorhin dem R. Keiser lange Loblieder sang, wies 1715 als Uebersetzer des Händel'schen Rinald in aufrichtiger Begeisterung auf diesen „Orpheus unserer Zeiten“, den „unvergleichlichen“ Händel hin: nebenbei ein Zeichen, daß er in Hamburg auch denjenigen Achtung abnöthigte, die in Keiser's Schweife zu gehen pflegten. Und so sind denn auch in dieser Stadt die Spuren seines Daseins nie ganz verweht, noch ist der Same seiner Musik ungediehen verkommen. Besonders seit die Hamburger einen Klopstock zu den Ihrigen zählten, konnten sie auch Händel nicht mehr für einen Fremdling halten. Als seine Tonkunst um 1784 in England ihre denkwürdige Auferstehung feierte, gehörten mehrere kenntnißreiche Hamburger mit zu den Ersten, welche die Deutschen auf den großen, fast vergessenen Lands-

mann hinwiesen. Was sich von solcher wahren Liebe und Verehrung hier bis in unsere Zeiten erhalten hat, kann sich nun kundgeben in der Unterstützung derjenigen Bestrebungen, die einzig und allein, und ausschließlicher als alle voraufgegangenen, unternommen sind, um Händel's Verdiensten gerecht zu werden.

Zweites Buch.

Die große Wanderung.

1707—1720.

Die folgenden dreizehn Jahre fasse ich als Wanderungen. Sie fangen an mit einer Reise, derentwegen Händel zunächst sein Vaterland verließ, und leiten uns dann zu dem Volke, unter welchem er für immer wohnen sollte. In dieser Zeit hatte er nirgends seine bleibende Statt, obwohl er überall, wo er war, gern war und gern gesehen wurde. Er wandte sich hierhin und dorthin um Land und Leute zu sehen; sah die Welt und die Kunst, wie sie in der Welt steht, gedeiht und wirkt; faßte Alles durch lebendige Anschauung, das Einzelne im Ganzen, das Aeußerliche im Geistigen. Wo er sich länger niederließ, war er nur ein Gast der unter fremdem Dache rastet, ein Freund der eine Weile aus- und eingeht und dann weiterzieht. Ueberall hinterließ er köstliche Werke als Beweise seines Geistes wie seiner Dankbarkeit und nahm eine reifere Erfahrung mit. Sein Wesen war freudiger erregt seit er den Schritt nach Italien lenkte, diese Freudigkeit ist allen seinen Werken aufgedrückt. Es muß ihm zu Muthe gewesen sein, als ob jetzt erst seine Jugend beginne.

1.

Italien.

Italien war zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts mehr als jetzt das Ziel der Wallfahrt aller gebildeten Leute, besonders aus England und Deutschland. Wer damals unter uns etwas bedeuten, namentlich wer einen Kenner Liebhaber und Schützer der Künste, nach der Sprache dieser Zeit einen schönen „galanten" Geist abgeben wollte, mußte Italien Frankreich und England gesehen und sich auch einige Tage im Haag aufgehalten haben. Unermüdlich, wie schon im Mittelalter bei den Bußfahrten nach Rom, setzte sich eine Schaar

nach der andern in Bewegung, und ebenso nutzlos. Die meisten hatten nicht mehr davon als der gefeierte hamburgische Dichter Brockes, der mit übermäßiger Offenheit gesteht: ich war (um 1703) auch in Italien, es ist mir aber dort „nichts sonderliches begegnet."[1] Die deutschen Musiker waren seit hundert Jahren und länger gewohnt auf Italien als auf den Sitz der musikalischen Meisterschule zu blicken. Schütz, der wiederholt dort war, bezeugte noch 1648 bei einem seiner reifsten Werke, die rechte musikalische hohe Schule müsse man in Italien suchen, und „an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italiänische Classicos Autores" will er hiermit trotz seiner eigenen Leistungen jedermann „gewiesen haben", denn „deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera werden denen jenigen, die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen, in einem und dem andern Stylo als ein helles Liecht fürleuchten."[2] Seit dieser Zeit gehörte die Reise nach Italien gleichsam mit zum Handwerk als eine Pflicht, der sich die meisten ohne viel Nachdenken und ohne viele Vorbereitung unterzogen. Doch ist es sehr merkwürdig, daß zu Händel's Zeit unter den deutschen Musikern hierin eine Stockung eintrat, daß man bei dem neugewonnenen eignen Boden die alte musikalische hohe Schule entbehren zu können meinte. Eben die bedeutendsten, die einflußreichsten deutschen Tonmeister — Keiser und Bach — waren nicht in Italien, überhaupt nicht in fremden Ländern, auch Mattheson kehrte in Holland wieder um; Telemann war nur in seinen späteren Jahren einmal in Paris. Keiser war fertig, Mattheson wußte nicht was er dort suchen sollte, und Bach betrat in seiner Kunst einen Weg den ihm die Italiener seiner Zeit nicht erhellen konnten. Was diese Männer pflegten und verfochten, war theils ein Zweig, theils ein nationaler Zug, theils eine Abart der Kunst, es war nicht die volle Kunst in der Universalität und in der über das Nationale hinausgehenden Verständlichkeit, wie sie Händel in sich barg. Man halte daher die autochthonische Natur dieser Zeitgenossen

---

1) Brockes' Autobiographie, herausgegeben von Lappenberg in der Zeitschrift des Vereins für hamb. Geschichte. Hamburg 1841 ff. II, 183.

2) Musicalia ad Chorum Sacrum, das ist: Geistliche Chor-Music, Mit 5. 6. und 7. Stimmen, Auffgesetzet durch Heinrich Schützen. Dreßden 1648. kl. Fol. Vorwort im Baßheft.

Händel's nicht für Nebensache oder Zufall, am allerwenigsten bei Bach. Wir kennen seine Beharrlichkeit. Hätte er wirklich das Bedürfniß empfunden sich in Italien zu schulen, so würde er die Reise durchgesetzt haben und sollte es auch zu Fuße geschehen. Daß er daheim blieb, zeigt uns die von der Händel'schen abweichende Einrichtung seiner Natur und ist ein Fingerzeig auf das ihm eingeborne Kunstideal. Die Hauptstätten deutscher Organistenkunst waren sein gelobtes Land dahin er heimlich und unter Mühen pilgerte. Hätte ihm Jemand einige tausend Thaler zu einer italienischen Reise freigestellt, so ist zu vermuthen, daß er, falls er sie überhaupt annehmen wollen, gebeten haben würde, ihm dafür eine Musterorgel nach eigner Disposition bauen zu lassen; während Händel durch nichts zu bewegen gewesen wäre, von einer Reise abzustehen, deren Aussicht allein ihm den mühsamen Erwerb in den voraufgegangenen Jahren versüßte. Diesen auffallend abweichenden Bildungsgang des Größten, der neben Händel stand, muß man nicht außer Acht lassen: die Abweichung ist um so mehr ein Ergebniß innerer Unterschiede, da beide als Schüler deutscher Organisten von demselben Punkte ausgingen. Bach bleibt in dem Kreise aus welchem Händel sich empor schwingt, und bahnt sich einen Nebenweg während dieser in gerader volkreicher Mitte zur Höhe kommt. Beide steigen aufwärts, aber wie verschieden! Der Sonne gleich steht Händel's Kunst von ihrem ersten Aufgange an vor aller Welt da, und wirkt schnell und kräftig auf eine große Oeffentlichkeit. Auch Purcell, der große englische Tonkünstler, war nicht in Italien, obwohl er, wie wir in dem folgenden Capitel sehen werden, beredter als die vorgenannten Deutschen für die bildende Kraft der italienischen Musik Zeugniß ablegte. Zu Händel's Zeit, unmittelbar nach ihm, bereisten Italien zwei andere deutsche Musiker die sich nachher einen Namen gemacht haben, Heinichen und Stöltzel; mehrere Jahre später folgte der berühmte Hasse. Heinichen lernte dort die Melodie hochhalten auf Kosten des Contrapunkts, etwa so wie Mattheson es sich an der Elbe ausgeklügelt hatte, Stöltzel festigte nur sein Handwerk, Hasse aber verfiel so sehr dem sinnlichen Theil der Musik, daß er sogar die Fahne des Protestantismus verließ; er, ebenfalls noch ein Norddeutscher, bildet den Uebergang zu einer örtlich und geistig veränderten Kunst, und alle drei

erlagen Versuchungen, an denen Händel vorüberging als wären sie garnicht vorhanden. Ihre Pilgerfahrten haben nichts Erhebendes. Und außer diesen findet man gar Niemand, der einigermaaßen verdiente neben Händel genannt zu werden. Es waren fast allesammt unbedeutende oder verwilderte Musikanten. Zwischen diesen und den leeren Vergnüglingen durchhin zog nun Händel, wie vor ihm Schütz und nach ihm Göthe, in dieses wundervolle Land, Maaß und Reife zu gewinnen.

Seine Werke werden uns zeigen inwiefern dieses der Fall war und was wir darunter zu verstehen haben. Bevor wir zu deren Untersuchung gelangen, sei im Allgemeinen angedeutet wodurch Italien einen solchen Einfluß ausüben konnte. Da es sich hier um die Tonkunst handelt, so treten uns gleich alle die Vorurtheile hemmend entgegen, welche sich nach und nach in Deutschland gegen die italienische Musik aufgehäuft haben. Was man bei den anderen Künsten willig zugiebt, weil es ein Winckelmann und Göthe an sich erfahren, und weil unsere besten Schriftsteller sich bemüht haben den guten Grund davon nachzuweisen, soll bei der Musik nicht gelten. Diejenige Kunst, deren unvollkommene Vorlagen die Italiener aus den Händen der Niederländer empfingen, um sie durch 150 Jahre von Jahrzehend zu Jahrzehend mit den wesentlichsten Verbesserungen zu bereichern, und so, zum Theil von Grund aus neu angelegt, dem Genius eines anderen Volkes zuzuführen, soll ihnen nach der Meinung gewisser Schriftsteller wenig zu danken haben. Palestrina und Orlando Lasso sollen uns unter allen Umständen fremd geworden sein; die Capellchöre der Gabrieli und Marenzio's Madrigale sollen nicht diese Muster für alle Zeiten sein, die sie wirklich sind; die Reformen eines so fruchtbaren und scharfsinnigen Geistes, wie Monteverde war, sollen zu einer leeren historischen Notiz herabsinken; Frescobaldi und Carissimi sollen keineswegs in so vorzüglicher Weise den Dank und die Beachtung der Nachwelt in Anspruch nehmen dürfen; Scarlatti soll immer doch nur sehr mäßige Opern gemacht haben — und überhaupt soll die gesammte italienische Musik niemals über das Wohlgefallen am sinnlichen, oder höchstens am sinnigen Klange hinausgekommen sein. Es ist zu hoffen, daß diese Meinung, die sich jetzt als die Weisheit des Jahrhunderts proclamirt, bald zu den abgestandenen Irr-

thümern gehören wird. Und wahrlich, Noth thut es, wenn nicht ein großer Theil dieser Kunst und das Verständniß ihrer ganzen Geschichte für uns verloren sein soll! Seit die Niederländer mit ihrer Musik nach Italien wanderten und hier die Nation zu reger Betheiligung aufriefen, leuchtet auch in der Tonkunst hell auf, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit. Alles gewann eine andere Gestalt da die Italiener es angriffen. Es war für den Gehalt der italienischen Musik entscheidend, daß sie gleich in der ersten Blüthe eine solche Probe zu bestehen hatte, wie die war welche das Tridentiner Concil ihr auferlegte, und daß sie diese in Palestrina so herrlich bestand und mit einer so hohen Leistung in die Geschichte eintrat. In einer entscheidenden Stunde gezeigt zu haben, daß sie geistigen Gehaltes voll und würdig sei das Gefäß heiliger Dinge zu werden, mußte hier der Tonkunst für alle Zeiten einen nachhaltigen Ernst verleihen. Mit religiöser Inbrunst sehen wir die Künstler ihr Werk treiben. Doch ist es nirgends, auch bei Palestrina nicht, der Ausdruck religiöser Andacht was ihre Werke unsterblich gemacht hat, sondern die Darstellung der Schönheit. Aber man mag es ansehen als eine Hinweisung auf das Gebiet, in welchem die musikalische Kunst überhaupt ihr Höchstes erreichen sollte, daß Palestrina, der erste italienische Componist, unter seinen Landsleuten der größte geblieben ist. Gluth und Zartheit der Empfindungen waren diesem Volke von jeher vorzüglich eigen; doch was sie so tief in die musikalische Gestaltung eingehen ließ, war nicht zunächst eine Folge dieser Eigenschaften, sondern das Ergebniß eines mehr künstlerischen Verhältnisses. Nichts spricht stärker für die Thatsache, daß wir alle Kunst von den Alten haben, daß das Einleben in ihren Geist, das Studium der Formen der Antike uns allein die Fähigkeit zur Erzeugung *unserer* Kunst gereicht hat, als das Aufblühen einer Kunst von der die Alten erwiesenermaaßen wenig oder nichts besaßen. Nur das Volk, welches von den Römern stammt und in dessen Land sich alle besseren Reste Griechenlands gerettet hatten, fand Formen die die Musik über den Klingklang der gedungenen Geiger und Pfeifer und über die contrapunktischen Grübeleien der Scholastiker zu der Selbständigkeit einer schönen Kunst erhoben. Dies gelang hier nur deßhalb, weil durch beharrliche Uebung auf anderen Gebieten nach den

Mustern der Alten Kunstthätigkeit Kunstgedanken und künstlerische Ideale ganz alltäglich vertraute Dinge geworden waren. Giebt es einen stärkeren Beweis von der fortzeugenden Kraft der griechischen Kunst und von ihrer alle Gebiete beherrschenden Gesetzlichkeit? Gewiß, so auffallend dies auch Vielen vorkommen mag, unsere abendländische Musik wäre ohne den griechischen Untergrund sobald nicht das geworden was sie geworden ist, und die italienischen Akademiker waren keine Thoren, daß sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten. Dinge, die in jedem andern Lande von vornherein unmöglich gewesen oder bald lächerlich geworden wären, vermochten sie mit Grazie und mit Erfolg durchzuführen, so vollständig und so sicher hatten sie sich in das Gewerk der Alten, in die Formen vollendet schöner Kunst eingelebt; Unternehmungen selbst, die offenbar auf irrthümlichem Grunde ruhten, schlugen zum Guten aus. Wo bei uns oder in England oder Frankreich wäre es möglich gewesen, mit den Handhaben und Voraussetzungen, mit denen es die Italiener bewerkstelligten, die zwei Grundformen der Tonkunst in's Leben zu rufen, Oper und Oratorium? Wir wissen, daß ihre Voraussetzungen, soweit sie das Einzelne betrafen, durchaus unbeweisbar waren, da man unter der griechischen Bühnenmusik nichts finden wird, was der in ihrer Nachbildung entstandenen italienischen zum Muster dienen könnte; und Widersprüche solcher Art, ob klar erkannt oder nicht, würden besonders einen germanischen Geist mit lastender Schwere niedergehalten und zu jeder zuversichtlichen That unfähig gemacht haben: während die Florenzer Akademie auf den Wolken ihrer Einbildung wie auf einer gebahnten Straße wandelnd erreichte was sie sich vorgesetzt hatte. Man sehe darin nicht einen Beweis, daß die Ergebnisse menschlichen Strebens willkürlich fallen, sondern vielmehr, daß bei echt künstlerischen Gedanken sogar ungeschichtliche Phantasien am Bau mithelfen. Die Italiener blickten in das Alterthum als Künstler, nicht als ruhige Forscher; und woran ein Historiker wohl zuletzt gedacht haben würde, das war ihnen das Nächstliegende, das Einzige was Werth für sie hatte. Sie hingen an der Ueberzeugung, so müsse die Kunst von der Bühne zum Volke wirken wie es bei den Griechen war; diese unläugbare, aber von ihnen zuerst und allein erkannte

Wahrheit wußten sie mit einem Eifer und mit einem so richtigen Takt auszulegen, daß trotz aller antiquarischen Irrthümer das Rechte gedeihen konnte. Aber nur die Italiener konnten es durchführen. Das Gefühl für künstlerische Form war bei ihnen in einem Grade ausgebildet und in einer so ursprünglichen Frische vorhanden, daß man geneigt sein muß, es mehr noch ihrem angebornen Schönheitssinne zuzuschreiben, als der Jahrhunderte langen Cultur. Ein schöneres Lob kann einem augenscheinlich hochgebildeten Volke wohl nicht gespendet werden. Nirgends liegen die Beweise dafür voller und schlagender zur Hand, als in ihrer Musik, obwohl gerade auf diesem Felde fast noch Alles des näheren Nachweises harrt. Der kleinste Tonsatz der Italiener hat ein Ebenmaaß, eine einheitliche Gesammthaltung, eine Form in und aus sich selbst, wie man es in diesen frühesten Zeiten anderswo nur sehr selten finden wird. Sie gingen auch, da einmal der feste Grund gewonnen war, in der Entwicklung musikalischer Formen ebenso unaufhaltsam als sicher weiter. Dabei vermochten sie sich in den merkwürdigsten Gegensätzen zu bewegen, ohne zu ermatten oder sich so bald zu erschöpfen. Wer sollte denken, dasselbe Volk welches soeben erst in den Kirchenchören und in dem vollstimmigen weltlichen Gesange, im Madrigal, das Höchste geleistet hatte, könne berufen sein, unmittelbar darauf das Allereinfachste gleichsam neu zu schaffen, das Recitativ, den Sologesang und die Kunst des Gesanges? Alles Neue in dieser Hinsicht haben wir ihnen fast allein zu danken; kaum waren die anderen Nationen daran gegangen, sich das Gewonnene, vertiefend oder verflachend, anzueignen, als die Italiener sie schon wieder mit Neubildungen überraschten. Und so ging es fort, bis endlich auch dieses Volk an seine gesetzte Grenze kam. Ein Ende erreichte ihr Schaffen — dieses Wort in seiner höchsten Bedeutung genommen — zunächst in der Kirchenmusik, denn Luther war nicht umsonst dagewesen; doch erst, als Händel die Musik aus den Tempeln in die große Welt einführte und dabei die Töne der Andacht zu der Sprache des geistigen Lebens umschuf. Ihr musikalisches Theater gedieh aber fort, auch durch Händel's Gesänge nur angefeuert und selbst durch Gluck's Reformen wenig beirrt, bis es Mozart mit ihren eignen Waffen faßte.

Händel kam von den deutschen Operntheatern her und ging

nach Italien vornämlich, um die italienischen aus dem Grunde kennen zu lernen. Sie standen damals überall in voller Blüthe. Jede Stadt hatte ihre öffentlichen Singbühnen, und jeder Hof, jeder Reiche seine Capellen und seine besonderen Opern. Daß das musikalische Drama in Italien so schnell bühnenfähig wurde, während es sich anderswo so unbeholfen gebehrdete, kam allein von dem Vertrautsein dieses Volkes mit dramatischen Spielen und Ausdrucksweisen. Was vorhin von ihrem Einleben in die Kunst gesagt wurde, macht hier ein einzelner Fall greiflich. Das italienische Theater besaß schon seit Jahrhunderten eine Anzahl fertiger Gestalten, die bei der Nation beliebt und ihr verständlich waren. Die alten Götter und Helden behielten dabei zwar nicht viel von ihrer historischen Wesenheit, aber sie rundeten sich nach und nach ab zu typischen Charakteren die dem Volke wirklich etwas bedeuteten. Mit den Charakteren setzten sich auch die verschiedenen dramatischen Gattungen fest. „Hier die besten Schauspieler in der Welt", sagt Polonius, „sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historie-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale." Er sagte es, nicht um seinen Witz, sondern um seine Wissenschaft zu zeigen; als Hofmann mußte er das Inhaltsverzeichniß der italienischen Dramaturgie an den Fingern haben. Dies waren wirklich die Ab- und Unterabtheilungen der italienischen Bühne, hier paßt das Wort „Fächer." Das Ganze war wie ein Kasten mit Schubladen, in denen die Figuren reihenweis beisammen lagen. Bei vorfallenden Gelegenheiten zog man das begehrte Fach auf, gab den Gestalten bestimmte mythologische pastorale heroische oder komische Namen, dazu etwas Lokalfarbe, und dann wurde ohne weiteres agirt, die Worte fanden sich oft erst beim Spiel. Das klingt freilich ebenso leichtsinnig als handwerksmäßig. Aber man bedenke, daß allein bei einer so weitgehenden Ausbildung der Stoffe wie der Bühnengeschicklichkeit nach allen Seiten hin die ungemeine Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Schaffens möglich war, die wir hier bemerken. Auch hatte man nun ein Fundament, gleichviel was für eins, dem alle folgenden Versuche als Weiterbau aufgesetzt werden konnten. Bei dieser in ihrer Art vollständigen Fertigkeit ist es den Italienern denn auch nie möglich gewesen sich in der Nachahmung fremder Volksweisen zu verlieren,

oder sich ihnen überhaupt nur mit Verständniß andauernd hinzugeben. Solche Abgeschlossenheit hat für den Werth der italienischen Kunst Nachtheile, für ihre Fertigkeit aber und einen gewissen siegreichen Fortschritt erheblichen Gewinn gebracht. Der Nutzen zeigt sich nirgends auffallender, als bei dem Gegenstande auf den es uns hier ausschließlich ankommt und zu dessen Verständniß ich diese einleitenden Worte mache, bei der Oper. Oben (S. 75) wurde gesagt, den ersten Versuchen in der Oper habe keine genügend vorgebildete musikalische Form zu Gebote gestanden; was sie aber vorfanden, war, außer der Lust und Liebe zum Dinge, ein fertiges Drama und ein vollständig eingerichtetes Theater. Daher kommt es, daß die ersten Operntexte um 1600 in allem Wesentlichen genau so aussehen als die um 1700 und wieder als die um 1800: man schuf nichts Neues, man öffnete bloß die alten Schubladen, holte die alten Figuren heraus und stellte sie auch beinah auf die alte Weise zusammen, nur jetzt nach musikalischen Rücksichten und im möglichsten Durcheinander aller Gattungen. Wer sich davon in der Kürze überzeugen will, der besehe das Schäferspiel Il pastor fido von Guarini (1579). Hier braucht man nur die Worte in Recitative und Arien zu bringen, so ist nach italienischem Geschmacke die schönste Oper fertig; was denn auch so oft geschah, daß sich auf dieses einzige Buch über hundert Opern zurückführen lassen. Den zweckmäßigen Ausdruck für Recitativ und Arie mußten sich die Verfasser der Texte allerdings erst bilden, sogut wie die Componisten den musikalischen und die Sänger den theatralischen: aber alle drei wurden durch das, was sie vorfanden, nicht wenig gefördert. Auch die Bildungsmittel für alle diese Zweige waren auf musterhafte Weise vorhanden, und zwar an den verschiedensten Orten. Wollte Venedig sich auf das Alter und die Productivität seiner Tonmeister etwas zugute thun, so konnte Bologna es wagen ihm den Vorrang streitig zu machen; Florenz hatte seine ganz eigenthümlichen Verdienste, Rom stand auf dem alten Ruhm, und in Neapel bildete sich schnell etwas Neues. Zwischen diesen Hauptstätten lagen kleinere mit selbständigen Erzeugnissen, die ihnen im Grunde nichts nachgaben. Besonders in den Jahren um 1700 war das musikalische Schaffen in Italien zu einer wahren Gemeinthätigkeit angewachsen, es gedieh wie Kraut und Unkraut auf

einem üppig fruchtbaren Acker. Geweckt und zum Wetteifer entflammt durch die Gunst der Menge, empfingen Dichter und Musiker in den Akademien, in freien Vereinen, denjenigen Grad von Geschmacksbildung und feinem Gefühl für das Schöne, den die Schule nicht zu gewähren vermag. Die Sänger wurden früh von tüchtigen Lehrmeistern in die Zucht genommen, doch lernten sie fast ebensoviel von den Schauspielern, und es war bei weitem nicht allein die „gute Schule" wodurch sie jene großen Wirkungen und jenes lange Leben in der Kunst hervorbrachten; indeß ist wahr, daß alles dieses zusammen eine wirklich beneidenswerthe gute Schule bildete. Man nennt Italien das Land des Gesanges, aber erst seitdem es nicht wie die anderen Länder hierin alles auf gut Glück und Gottberath ankommen ließ; der Kunst zu Liebe unterwarfen sich die Jünger dem andauerndsten Studium und sogar einer Verstümmelung der Natur. Haben die Italiener von Palestrina bis Scarlatti mehr erreicht als ihre Nachbaren, so haben sie auch viel mehr gearbeitet. Wir sehen dieses Volk, das die Natur mehr zum Müssiggang als zur Arbeit anleitet und das in allen Dingen des äußerlichen Lebens ziemlich mühelos existirt, namentlich an der musikalischen Kunst einen tiefen Ernst und eine wunderbare Thätigkeit entfalten. So war denn alles beisammen, wodurch ihr musikalisches Theater Werke von Einheit Harmonie und Gesammtwirkung hervorbringen konnte. Man hatte eine Summe allbekannter Gestalten in bühnengemäßer Ausbildung; gebildete, in den Gränzen des Stimmumfanges sich bewegende und auf theatralische Wirkung naturgemäß hinarbeitende Sänger; eine Reihe von Dichtern, welche den Ausdruck musikalischer Poesie in ihrer Gewalt hatten; eine Fülle von Componisten, die den süßen Kern der Musik, die Melodie, nicht vergeblich suchten; endlich ein Publikum, das die Werke verstand und die Meister ehrte und lohnte.

Auf solche Weise bildete sich hier nach und nach für die musikalische Kunst ein fester Canon, der an bildender Kraft der Antike nichts nachgab. Italien wirkte nun auf Händel, wie das Alterthum auf Italien gewirkt hatte.

Welchen Reiseweg Händel einschlug, läßt sich nicht mehr beobachten. Weil er gerades Weges auf Florenz zusteuerte, wird er sich

an den Zwischenorten nicht lange aufgehalten und selbst Venedig nur flüchtig durchstreift haben, vorausgesetzt daß er diese Stadt schon jetzt berührte. Prinz Eugen war hier mit seinem Generalstabe den ganzen Winter 1706—7 und ruhte sich aus nach dem siegreichen lombardischen Feldzuge im verwichenen Sommer.

1. Florenz. Januar—März 1707.

Die Annahme, Händel habe sich zuerst nach Florenz gewandt, hängt an seinem Zusammentreffen mit dem toskanischen Prinzen in Hamburg (S. 136); zwingende Beweise fehlen. Mainwaring kann nur sagen: Händel langte hier bald nach der Zurückkunft des Prinzen an, und dieser Ort, wie natürlich zu vermuthen stehet, war seine erste Bestimmung, da die Bekanntschaft mit diesem Herrn ihm am Hofe des Großherzogs jederzeit freien Zutritt und eine aufmerksame gütige Behandlung verschaffte.[3]) Er kann höchstens bis in den dritten Monat hier verweilt haben, man möchte ihn daher lieber gleich nach Rom ziehen lassen. Aber die Erinnerung an den Ort, wo Händel sich in Italien zuerst niederließ, wird in Mainwaring's Worten unverloren sein; ich habe mich schon oft überzeugen können, daß seinen Berichten selbst da, wo sie offenbar irrthümlich gefaßt sind, eine gewisse Wahrheit zu Grunde liegt. Mainwaring hat hier, ähnlich wie vorhin in Hamburg, Früheres und Späteres, nämlich den ersten und den zweiten Florenzer Aufenthalt zusammen gezogen, was um so leichter anging, als aus dem ersten seiner Kürze wegen wenig zu berichten war.

Hier wie überall diente der Virtuos dem Componisten zur Einführung. Er wird bald Einiges componirt haben. Ich finde unter seinen Solo-Cantaten etwa ein Dutzend die in diese früheste Zeit gehören müssen. Eigentliche Beweise dafür scheinen zwar zu fehlen, aber mehrere Anzeichen zusammen genommen geben doch, wie mir scheint, einen ganz sicheren Beweis. Das Papier hat ein von dem sonst in Italien gebrauchten ganz abweichendes Wasserzeichen. Auch die Handschrift ist nicht die seiner eigentlich italienischen Zeit; es ist noch mehr die deutsche Art Noten zu schreiben, Klotzköpfe mit dünnen Schwänzen, bei einigen Sätzen ganz auffallend,

3) Memoirs p. 49.

während wir ihn nach einem Jahre schon völlig in die schwungreichere italienische Form eingeschrieben finden. Ort und Datum sind nirgends beigefügt, bei den kleinen Cantaten that er dies überhaupt nicht. Aber drei tragen seinen Namen, zwei davon (La Lucrezia: O numi eterni, und Sarai contenta undi) merkwürdigerweise »di G. F. Händel«, die andere (Clori degl' occhi miei) wie später immer »di G. F. Hendel.« Nur diese beide Male, und nur auf dem bemerkten Papier, schrieb er seinen Namen mit ä, sonst immer ohne Ausnahme Hendel so oft er ihn auch beifügte. Wir dürfen daraus den Schluß machen, daß er anfangs auch hierin that wie er es in Deutschland gewohnt war, aber schon in den nächsten Wochen Namen und Handschrift italienisiren lernte.

Eine dieser Cantaten, »Chi rapi la pace al core«, ist auf einen feurigen bravourmäßigen Vortrag angelegt und hat einen lebhaften begleitenden Baß. Von zarter Rücksichtnahme auf die Singstimme entdeckt man noch nicht viel. Eine andere, »Ah, che pur troppo e vero«, hat zu einer Arie eine ausgeschriebene Oberstimme für Clavierbegleitung, die aber, wie die schwärzere Dinte zeigt, erst später nachgetragen wurde, gewiß auf Wunsch derjenigen Sängerin für die er das Stück setzte. Die Begleitung ist meistens zweistimmig und sehr einfach; sie kann uns zur Handleitung dienen. In mehreren Cantaten begegnen wir neben steifen Gängen tief melodischen und leidenschaftlichen Zügen. Die schon genannte Lucretia, anhebend »O numi eterni«, war von allen diejenige, die besonders einschlug und sich bald weit verbreitete. Lucretia ruft die ewigen Götter an, den Räuber ihrer Ehre zu strafen; aber diese, meint sie, blieben wohl müssig zur Strafe ihrer Sünden. »Se non sorde le stelle, sagt sie darauf, se non m' odon le sfere, wenn die Sterne taub sind, wenn mich die Sphären nicht hören: so wende ich mich an euch, schreckliche Gottheiten des Abgrundes", und selber nun in die Unterwelt hinabsteigend, will sie von dort aus Rache nehmen. Es ist charakteristisch für Händel, daß ihm gerade dieser Vorwurf am besten gelang. Hier hatte er einen wirklichen und großen Gegenstand, bei dem er durch Feuer und Hoheit, in dem declamatorisch gehaltenen Schlußsatze auch durch Neuheit der Auffassung selbst denen imponiren konnte, die an seiner Gewandtheit in italienischer Sprech- und Singweise

noch auszusetzen fanden. Das Stück gewann allgemein ein Ansehen wie unter uns heute ein Schubert'sches Lied. Als Mattheson ermahnt und schilt, doch ja die Uebung in den schweren, mit vielen ♯♯ oder ♭♭ verzeichneten Tonarten nicht zu scheuen, fügt er hinzu: „Wer deswegen das Dismoll, und andere Klang-Ordnungen dieser Art weder spielen, noch kennen lernen wollte, weil sie eben nicht in allen gemeinen Strassen-Gesängen aufstossen, der würde kahl bestehen, wenn er einmahl nur mit einer Hendelischen Lucretia Händel bekommen, und sich seiner Haut wehren, das ist, solcher Arbeit ihr Recht thun sollte. Es ist diese Lucretia eine also genannte Cantate, die wohlbekannt und gar nicht neu ist, in welcher allerhand Sing-Weisen, nicht nur aus dem Dismoll, sondern auch Eisdur und andern Tonen häuffig vorkommen."[4]) Die Lucretia hatte sich ihm in dieser Hinsicht besonders eingeprägt, denn er kommt noch einmal darauf zurück, wobei er uns mittheilt, daß sie „zwar nicht gedruckt, aber in vieler Leute Händen und sehr bekannt ist", und neun Takte als Beispiele einer schönen und fremdartig neuen Modulation daraus anführt.[5]) Sie ist nun bei Arnold gedruckt, doch so trostlos nachlässig wie alle übrigen Werke. Die Originalhandschrift ist nicht vollständig erhalten. Smith machte eine sehr saubere Abschrift davon, sicherlich auf Händel's Veranlassung, da dieser eigenhändig »Cantata« darüber geschrieben hat. Die Composition muß ihm besonders werth gewesen sein, sie war dem florentinischen Hofe wohl der erste bedeutende Beweis seiner hohen Fähigkeiten und errang ihm eine höhere Stellung; wahrscheinlich hafteten auch noch besondere Erinnerungen daran, ich habe darüber eine Vermuthung. Mainwaring wird uns unten von einer Sängerin Vittoria erzählen, die eben bei Händel's Anwesenheit im Dienste dieses Hofes war und unserm Helden ihre besondere Zuneigung schenkte. Nun finde ich zwar bei Quadrio zwei Sängerinnen dieses Namens, die in den Jahren 1700—1720 geblüht haben, aber nicht die gemeinte Vittoria Tesi, auch keine mit dem Ehrentitel »Virtuosa del Principe di Toscana«,

4) Grosse Generalbaß-Schule. Hamburg 1731. 4. Zweiter, ohne Jahreszahl erschienener Abdruck aus demselben Jahre S. 46.

5) Grosse Generalbaß-Schule S. 355.

dagegen aus demselben Zeitalter eine Lucrezia, der er ausdrücklich diese Bezeichnung beifügt.[6]) Die Lucrezia muß hiernach zu den angesehensten Sängerinnen ihrer Zeit gehört haben, und wir gewinnen für die Entstehung der merkwürdigen Cantate einen natürlichen Anhalt, wenn wir annehmen, Händel habe sie eigens für diese Sängerin gesetzt. So die Geschichte für lebende Persönlichkeiten auszubeuten, gehörte damals zu den Modethorheiten. Auffallend ist, daß Mainwaring sagt: „die Cantate von Tarquin und Lucretia wurde in Rom gemacht".[7]); aber wenn er dieses Gesangstück, in dem Lucretia doch nur allein erscheint, so ungenau anführt, daß man darnach eine größere Scene zwischen Tarquin und Lucretia erwarten muß, so dürfte er auch über den Ort ihrer Entstehung im Irrthum sein.

Hier arbeitete Händel die Ouvertüre der Almira zu einem neuen Tonstücke um (S. 115) und fügte ein Gebinde von Tänzen hinzu, die dann zusammen der etwas später gesetzten Oper Rodrigo zur Eröffnung dienten, und hernach (1732) alle mit einander in den Alchymisten wanderten, in die alte beliebte Comödie von Ben Jonson aus dem Jahre 1610. Er hat darüber geschrieben »Overture di G. F. Hendel«.

Zu dem Osterfeste wollte er für alle Fälle in Rom sein, weil sich dann die Musik hier zusammendrängt wie um Neujahr in Venedig. Durch die Composition eines lateinischen Kirchenstückes suchte er sich darauf vorzubereiten.

2. Rom. April — Juli 1707.

Diesen Satz machte er über den 109. (110.) Psalm: „Dixit Dominus, der Herr sprach zu meinem Herrn: setze dich zu meiner Rechten." Unvollendet nahm er ihn mit auf die Reise und schrieb ihn dann bei seiner Ankunft in Rom fertig. Am Ende fügte er hinzu: »S. D. G. | G. F. Hendel | 1707 | 11 d'Aprile | Romæ.« Von
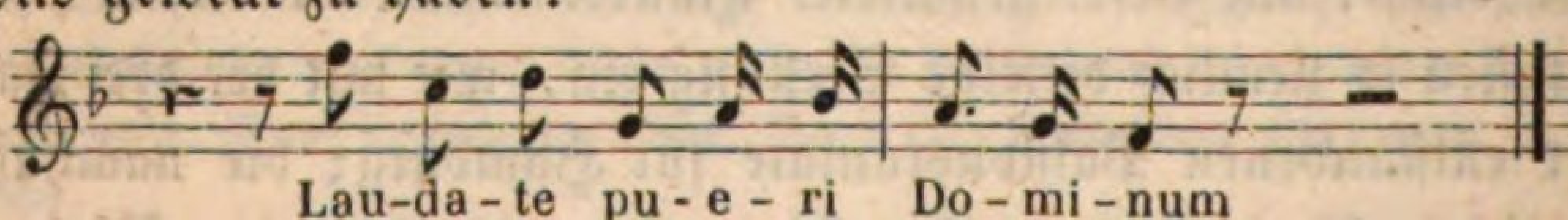
---

6) »*Lucrezia d'André*, detta *Carò*, Virtuosa del Principe di Toscana. — *Vittoria Cafazza*. — *Vittoria Costa*.« — Fr. S. Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. Band I Bologna 1739, Band II—V Mailand 1742—52. 4. III. 2 p. 536.

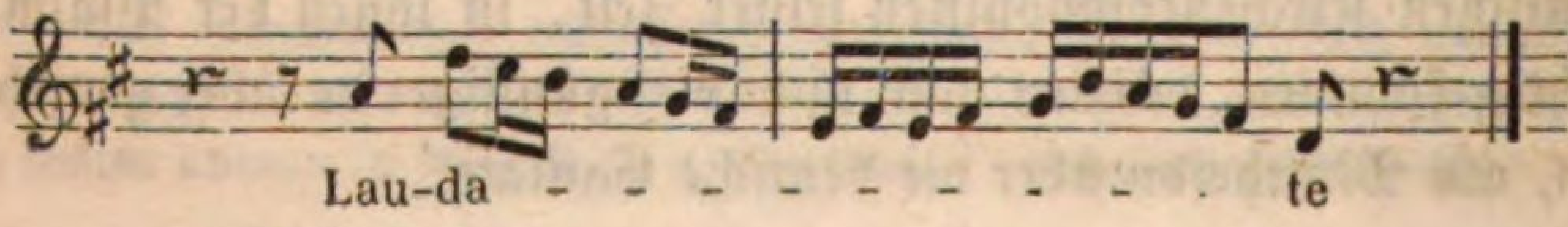
7) »The Cantatas now remaining have been hitherto little examined. That of TARQUIN and LUCRETIA was made at Rome, and its merits are much better known in Italy than in England.« Memoirs p. 200—201.

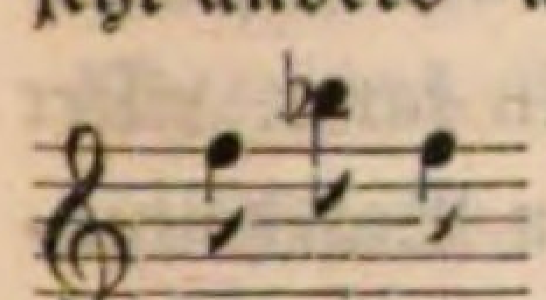
seinen erhaltenen Werken ist dies das erste, welches mit einer vollständigen Unterschrift versehen ist; die fünf Zeilen, in denen er sie gab, habe ich durch die senkrechten Striche abgegrenzt. Zuerst schrieb er 1706, wischte aber die 6 mit dem Finger weg und zog eine 7 darüber. Ebenfalls machte er aus Romo erst später durch einen Haken Romæ; das Datum ist so undeutlich, daß Fétis und Schölcher die 11 für eine 4 nahmen. Händel muß eine kirchliche Aufführung bezweckt haben. Der Text geht direct auf Ostern, und noch mehr, in den ersten Chor und in das Gloria ist die kirchliche Intonation verflochten, eine Tonreihe die geläutert und verstärkt in dem Schlußsatze des später entstandenen englischen Psalm »The Lord is my light« und darauf in dem Chor der Debora »Plead thy just« wieder erscheint. Die Chöre sind fünfstimmig. Die Singstimmen halten sich meistentheils in zu hoher Lage. Instrumentale Gedanken überwuchern die vocalen, so daß man in der ganzen Composition keinen einzigen Satz findet, der von Anfang bis zu Ende vollkommen gesangmäßig wäre. Die Doppelfuge »Tu es sacerdos in aeternum (1) secundum ordinem Melchisedech (2)« ist ein origineller Versuch, aber so wie sie geschrieben ist kaum ausführbar. Eine lange Fuge macht den Schluß »Et in secula seculorum, amen.« Der Stimmengang ist unruhig, hie und da unsicher, zum großen Theile instrumental. Die Künste des Contrapunkts sind darin nicht nach der Weise der Italiener eng auf einander gepackt, sondern schon mehr in Händel's eigner Weise breiter und durchsichtiger auseinander gelegt; aber er hatte die betreffenden Mittel noch nicht hinreichend in seiner Gewalt, um, wie später, den Abgang contrapunktischen Reichthums durch wahren musikalischen Gehalt vollauf zu ersetzen, daher stoßen wir auf leere Stellen die weder als kunstreiche Arbeit fesseln noch als Musik ansprechen. Es ist ein Gemälde mit Händel'schen Umrissen, aber in unsicherer Zeichnung und blassen Farben. Wir werden bald sehen wie er alles sicherer frischer und tiefer gestaltete. Händel nimmt mit diesem Psalm für Italien so ziemlich dieselbe Stellung ein, wie mit der drei Jahre vorher entstandenen Passionscantate für Hamburg; die namhaften italienischen Kirchencomponisten seiner Zeit, ist ihnen der Psalm zu Gesicht gekommen, dürften auch nicht viel günstiger darüber geurtheilt haben, als Mattheson über die deutsche Cantate.

Eine andere lateinische Composition geringeren Umfanges, Psalm 126 (127) Nisi Dominus, befindet sich nur in einer spätern Abschrift in der Sammlung der Königin. Der erste 5stimmige Chor sollte wahrscheinlich am Schlusse wiederholt werden, was bei der Abschrift zu bemerken vergessen ist; wir hätten hier also die Form der deutschen Kirchencantaten, und es ist garnicht unmöglich, daß dieses Stück schon in Halle entstand. Die Violinen haben durchweg bewegte Figuren, es sind aber nur gebrochene Accorde, denen man das Claviermäßige und stellenweise das Mühsame ansieht. In Rom, wo Corelli war, würde er, sollte man denken, so etwas nicht mehr gesetzt haben. Die Soli leiten zu demselben Schlusse. Der eine Chor hat ebenfalls kirchliche Intonation, und dieser Anlage wegen mag er das Stück mit nach Italien genommen haben. Daß er nicht ganz mit leeren Händen dorthin ging, zeigt die folgende Composition recht auffallend.

Als er schon einige Zeit in Rom gewesen war, setzte er den Psalm 112 (113) Laudate pueri Dominum, ebenfalls mit der Doxologie. Am Ende der Handschrift steht: »S. D. G. | GFH | 1707 | d. 8 July | Roma.« Bei diesem ziemlich ausgeführten Tonsatze in Ddur für Soli und 5stimmigen Chor liegt ein zweiter über denselben Text in Fdur für eine einzelne Singstimme mit Instrumenten, ebenfalls von Händel geschrieben. Man erkennt darin augenblicklich ein deutsches Product, das schon um 1702 in Halle entstanden sein wird und nicht ohne Nutzen die italienische Reise mit machte; denn die Anregung, welche Händel von der römischen Musik empfing, veranlaßte eine überaus lehrreiche und merkwürdige Umarbeitung dieser unscheinbaren Composition. Die acht Abschnitte derselben sind auch in der Umbildung beibehalten, wir können daher beide Entwürfe Satz um Satz vergleichend durchgehen. Den ersten Satz verwarf er fast ganz, doch scheint der Anfang davon das neue Motiv geweckt zu haben:





Mit diesem gewann er einen herrlichen hochfreudigen Eingang, der ihm selbst für das Utrechter Jubilate (1713) genügend schien. Er hat ihn daher, mit einigen neuen Accorden eingeleitet, wesentlich beibehalten, doch verkürzt, zusammen gedrängt, verdichtet, mit einem noch schwungreicheren Anfange und in schärferer Sonderung des Gesanges von dem Instrumentalen. Bei dem zweiten Satze (Sit nomen Domini) folgt die Umarbeitung der alten Vorlage fast Schritt vor Schritt, entfaltet das nur andeutend Ausgedrückte, kürzt das Weitschweifige, giebt dem Verschwommenen festere Umrisse, der Melodie eine gesangreichere Haltung. Eine solche Durchbildung ist ungemein belehrend. Der dritte (A solis ortu) schafft aus dem Solo einen fünfstimmigen Chor, aber so durchaus abweichend, daß man in der Tonreihe, mit der jetzt die Oberstimme den Gesang einleitet, nur noch so eben das alte halbmelodische Recitativ wieder erkennt. Auch bei dem vierten (Excelsus) verschmähte er nicht, der Ahnung von Wahrheit, die in dem früheren Motive steckte, nachzugehen und sie zu voller Klarheit auszubeuten. Aber er wußte excelsus jetzt anders auszudrücken, als durch einen himmelhohen Anfang:  ; er schwingt sich erst nach und nach auf und bleibt immer in sangbarer Höhe. Den fünften Satz (Quis sicut Dominus), ein accompagnirtes Recitativ, hat er später ausgestaltet zu einem recitativischen Grave des Chores mit Orchester, und dadurch zum ersten Male eine Art des Tonsatzes eingeführt, die ihm eigenthümlich ist und die er passenden Ortes immer mit so großer Wirkung anzubringen weiß. Der folgende muntere Gesang (Suscitans a terra) ist wieder durch die ältere Melodie angeregt, aber im Einzelnen ganz anders. Der lebendige Baß »primo Organo solo con Violonc. & ContraBasso« gab ihm hier Gelegenheit auf der Orgel seine Künste hören zu lassen. Eine große Aehnlichkeit besteht zwischen der früheren und späteren Melodie des siebenten Satzes (Qui habitare facit), doch ist mehreres gekürzt, und zur Gewinnung eines größeren Reichthums sind neue Gedanken in die Begleitung geworfen. Den Schlußchor (Gloria) hat er abweichend gesetzt, hier vergaß er das frühere. Die Lobpreisung der Dreieinigkeit wird nun durch ein feuriges rauschendes Vorspiel eingeleitet, die Oberstimme intonirt ein-

zeln, die vier andern Singstimmen machen mit dem Vorspiel der Instrumente Chorus während der herrschende Sologesang zwischen durch fliegt und darüber hin flattert. Stürmische Freude ist der Grundzug. Welch ein Geist hier walte, wird man ahnen, wenn ich sage, daß Händel aus dieser Doxologie hernach im Josua (1747) den Chor bildete, mit dem Israel die Mauern Jericho's niedersingt: »Glory to God, the strong cemented walls, the tott'ring tow'rs, the pond'rous ruin falls. Gelobt sei Gott die starken Wälle fallen!" Ganze Gänge sind fast unverändert in das Oratorium herübergenommen, besonders diejenigen die sich jedem einprägen werden der den Chor einmal gehört hat. Zu den Worten »sicut erat in principio« ergreift er das Motiv aus dem ersten Chore, rundet also das Ganze ab wie eine deutsche Cantate. Eine Composition von so großer Wirkung und stellenweise von so hohem Gehalte wußte er aus den sechs vergilbten Halle'schen Blättern herauszuschälen. Man thut hier einen Blick in seine Werkstatt.

Nur die genannten Kirchensätze sind von denen, die er zu dieser Zeit in Italien gemacht hat, erhalten. Man überzeugt sich auch bald, daß ihre Zahl überhaupt nicht groß gewesen sein kann. Der Grund hiervon scheint mir wichtig zu sein. In beiden Bearbeitungen des Laudate läßt das muntere Musiciren einen eigentlich kirchlichen Ton nur selten aufkommen. Nun waren zwar damals die Ansprüche an kirchliche Musik nicht hoch, doch hatte Italien einen Canon von dem die inländischen Componisten nicht abwichen. Das möglichst genaue Eingehen hierauf mußte für Händel Pflicht sein, wenn er durchdringen wollte, dennoch hielt er hier an seiner Weise wie an seiner Confession fest. Auf ihre Theater- und Kammermusik ließ er sich viel weiter ein, als auf ihre liturgischen Sätze; er fand in letzteren nicht die Fülle des Neuen und Lehrreichen, das ihm in der weltlichen und oratorischen Musik begegnete. Er war aber nicht nach Italien gegangen um seine Gottesfurcht zu bethätigen, sondern um in der Kunst Neues zu lernen; alles andere war ihm Nebensache. Als er nun in dies Land kam und auch im Fache der Kirchenmusik seine Schwingen probirte, mußte er bald merken, daß die Italiener ihm darin ebenfalls einen gewissen Flug voraus waren. Aber gerade hier wollte er nicht nachfliegen, am allerwenigsten sich, wie herkömm-

lich war, einem anerkannten Meister auf die Flügel setzen und dadurch leichter emporheben lassen. Es war ihm im ersten Grade nie um den Erfolg, vielmehr um die Bethätigung der inneren Kraft zu thun, daher kam es, daß er in allen Dingen er selber blieb. Einzelnes lernte er soviel er konnte und wo er zu lernen fand, aber im Ganzen wollte er nichts sein als ein treuer Diener seines eignen Genius. Er wäre ja nicht der große Händel geworden, wenn er es hätte anders machen wollen. Nun brachte er die Kenntniß derjenigen Künste, die besonders in der Kirchenmusik ihre Anwendung fanden, schon mit, dagegen bot ihm die übrige Musik eine Fülle des Unbekannten das er begierig aufgriff. Allerdings steckte auch in der kirchlichen Tonkunst noch etwas mehr, als er jetzt sah, so daß er nach zwanzig Jahren und später, wie wir im folgenden Bande sehen werden, eifrig darauf zurückkam; aber dies war der Art, daß es jeder Jüngling übersehen, und nur der fassen wird, der in reife Jahre und durch den Sturm der Welt gegangen ist. Die genannten italienischen Versuche im Kirchensatze endeten für beide Theile mit der Ueberzeugung, daß seine Töne hier nicht ihre wahre Heimath fanden. Denn wenn er hinter dem Vorhandenen zurückblieb, oder wenn er sich plötzlich wie ein Adler aufschwang, in dem letzten Gloria, beide Male entfernte er sich von der Schar der Uebrigen und vom kirchlichen Canon. Man hatte vom Standpunkt der Kirchenmusik aus auch wohl weniger gegen seine Schwächen, als gegen seine hohen Züge einzuwenden, weniger gegen seinen unfangbaren dünnen Contrapunkt, als gegen die übergewaltige Art Gloria zu rufen, denn wo sollte das am Ende hinaus! Wir haben von diesem allen einen redenden Beweis. Händel, obwohl er noch Jahre in Italien war, ließ es bei diesen ersten Versuchen bewenden, er der kein Feld unbebaut lassen konnte das irgendwie ergiebig schien; und die römischen Freunde, als er zum zweiten Male mit reicheren Mitteln wieder kam, breiteten ihm nicht mehr liturgische Texte unter, sondern Oratorien, Geschichten und psychologische Gemälde.

Die mancherlei Compositionen über weltliche Texte, welche Händel noch in diesen Monaten zu Stande gebracht haben kann, lassen sich nicht nachweisen, sind auch mit den übrigen ihrer Gattung so verwachsen, daß wir sie ohnehin zusammen besprechen müßten.

Einige andere lateinische Sätze, die Händel angeblich auch, und zwar ebenfalls in Italien gemacht haben soll, erfordern noch eine kleine Auseinandersetzung bevor wir weitergehen. Ich sagte oben, die besprochenen Psalmen erschöpften die Zahl seiner italienischen Kirchencompositionen, und wiederhole es hier. Neuere Schriftsteller haben ihm mehrere zugeschrieben, sogar einen Streit darüber erhoben. Es handelt sich hier namentlich um ein zweichöriges Magnificat, das Händel für sein Oratorium Israel in Aegypten (1738) vollständig ausgeschöpft hat. Er soll es nach H. Bishop's Vermuthung um 1707 in Rom gesetzt haben. Macfarren theilt uns mit, eine Handschrift des Magnificat, welche die Sacred Harmonic Society in London besitzt, sei überschrieben »Magnificat Del Rd. Sigr. Erba.« Nun behaupte ich, sagt er, die Ueberschrift solle nur andeuten, dieses Exemplar habe seiner Zeit einem Herrn Erba gehört. Herr Macfarren wird seine Behauptung nicht mit einem einzigen Beispiel belegen können; niemals hat »del« den Besitzer einer musikalischen Handschrift bezeichnet. Erba ist dadurch als Componist des Magnificat angegeben. Aber die Composition ist von Händel, sagt Macfarren weiter, denn erstens: Bishop vermuthet es; zweitens: ein Manuscript von Israel in Schölcher's Besitz hat alle Sätze, die aus dem Magnificat stammen, durch »Mag.« kenntlich gemacht; und schließlich, was die Hauptsache: das Werk ist augenscheinlich die Arbeit eines Meisters und Händel's frühesten Tonsätzen im Styl vollkommen gleich.[8]) Gegen diese Beweise, von denen auch nur der letzte etwas bedeuten könnte wenn er gegründet wäre, hat das Athenäum Widerspruch eingelegt, erinnernd daß zu Händel's Zeit ein italienischer Componist Namens Erba in Rom lebte; wir haben den Giganten stark in Verdacht, setzt der wohlbekannte Kritiker hinzu, daß er in seinem Reichthum sich berechtigt fühlte allerlei musikalisches Gut an sich zu ziehen.[9])

---

8) Textbuch zu Israel in Egypt; with an analysis of the Oratorio, by G. A. Macfarren. London 1857. 4. p. IV: »... last, and by far the most important [evidence], is the intrinsic testimony of the work itself, which is the obvious production of a master, and if not so mature, is perfectly congenial in style with all the more earnest compositions of Handel with which we are acquainted.«

9) The Athenaeum Nr. 1536. London, April 1857. p. 443: »In truth,

Hierauf hat Herr Schölcher sich in's Mittel gelegt und eine Auseinandersetzung gegeben, die alle Zweifel beseitigend Jedermann zufrieden stellen soll. In dem Magnificat erblickt er mit Macfarren eine Händel'sche Composition, und setzt ihren Ursprung in die erste italienische Zeit; die Entlehnung für Israel ist ihm nur insofern wichtig, als der außerordentliche Mann dadurch zeige, daß er auch unter seinen Jugendwerken einiges gefunden, was er würdig hielt dem mächtigsten Werke aus seiner reifen Zeit eingefügt zu werden.[10]) Das Magnificat ist gewiß von Händel, sagt Schölcher weiterhin, denn es findet sich in seiner eignen Handschrift unter seinen Autographen im Buckingham Palast. Diese Thatsache, die an sich richtig ist, muß auch für Macfarren entscheidend gewesen sein, da er in einer neuen Vorrede des Textbuches zu Israel meint: den Beweis, daß die Composition wirklich von Händel sei, verdanke die musikalische Welt den Untersuchungen des Hrn. Schölcher, dessen Biographie reichliche Einzelheiten über den betreffenden Gegenstand darbiete.[11]) Eben auf diese Einzelheiten, die dem Athenäum das keineswegs zu beweisen schienen was sie beweisen sollten[12]), müssen wir uns nun etwas näher einlassen.

Herr Schölcher sagt, Händel habe zu dem Magnificat sehr dickes Papier genommen wie überhaupt zu aller seiner Musik, die er in Italien niederschrieb.[13]) Das Papier ist je nach den verschiedenen Orten, wo Händel sich aufhielt, so verschieden, daß es hie und da

---

we suspect that the Giant was so rich as to feel himself entitled to steal from this side and from the other.« Zum Schlusse folgt die sehr schöne Bemerkung: »We are satisfied that no investigation, however keen or close, will stripe from the wings of the Shakspeare of music a single feather. The more he is searched the more will the superiority of Handel when creating to Handel when borrowing reveal itself.«

10) Life of Handel p. 24.

11) »For the collation of the transcript [in der Bibl. der Sacred Harm Society] with Handel's MS., and the proof this affords of the work being Handel's composition, the musical world is indebted to the researches of M. Schœlcher, whose biography of the composer affords most copious particulars upon this interesting subject.« Book of words, Preface.

12) The Athenaeum Nr. 1541, Mai '57. p. 590. — Nr. 1549, Juli p. 860.

13) Life of Handel p. 423.

den Mangel chronologischer Angaben ersetzen kann, wie es mir auch schon vorhin (S. 159) hat müssen eine Hypothese bauen helfen. Von dem Papier nun, welches Händel zum Magnificat gebraucht hat, findet man unter seiner in Italien geschriebenen Musik auch nicht ein einziges Blatt; dagegen ist es dem Wasserzeichen nach (in welchem die Buchstaben L V G charakteristisch sind) dasselbe, das ihm fast ohne Ausnahme zu seinen englischen Compositionen diente. In den Jahren gegen 1740 hat er auch an Format (Quart) und Stärke ganz dasselbe Papier anderweitig benutzt, so unter andern zu der Instrumentalmusik in demselben Bande der königl. Sammlung in welchem das Magnificat steht. Einen weiteren Anhalt gewährt seine Handschrift. Von dieser giebt es sechs Variationen: die früheste deutsche; die italienische, die schönste von allen; die englische von 1712—20; die italienisch-englische von 1720 bis in die dreißiger Jahre; die flüchtige und zitternde bei gelähmten Gliedern vor und um 1740; und die ruhigere seines späteren Alters. Was er bei völliger Erblindung schrieb, würde eine siebente Weise bilden. Das Magnificat gehört zu der fünften: hiernach hat er es in der Periode geschrieben, als Körper und Geist unter der Last der Mißgeschicke zeitweilig zusammen brachen, etwa 1737 oder 38.

Herr Schölcher sagt weiter: „Die letzten Blätter, auf denen man unzweifelhaft das Datum gefunden haben würde, sind unglücklicherweise verloren gegangen.“ Man sieht hieraus nicht genau wie viel in Händel's Handschrift eigentlich fehlen soll; nach Macfarren's Versicherung, der sich ausdrücklich auf Schölcher beruft, wären es die drei letzten Sätze. Hiernach würden vorhanden sein:

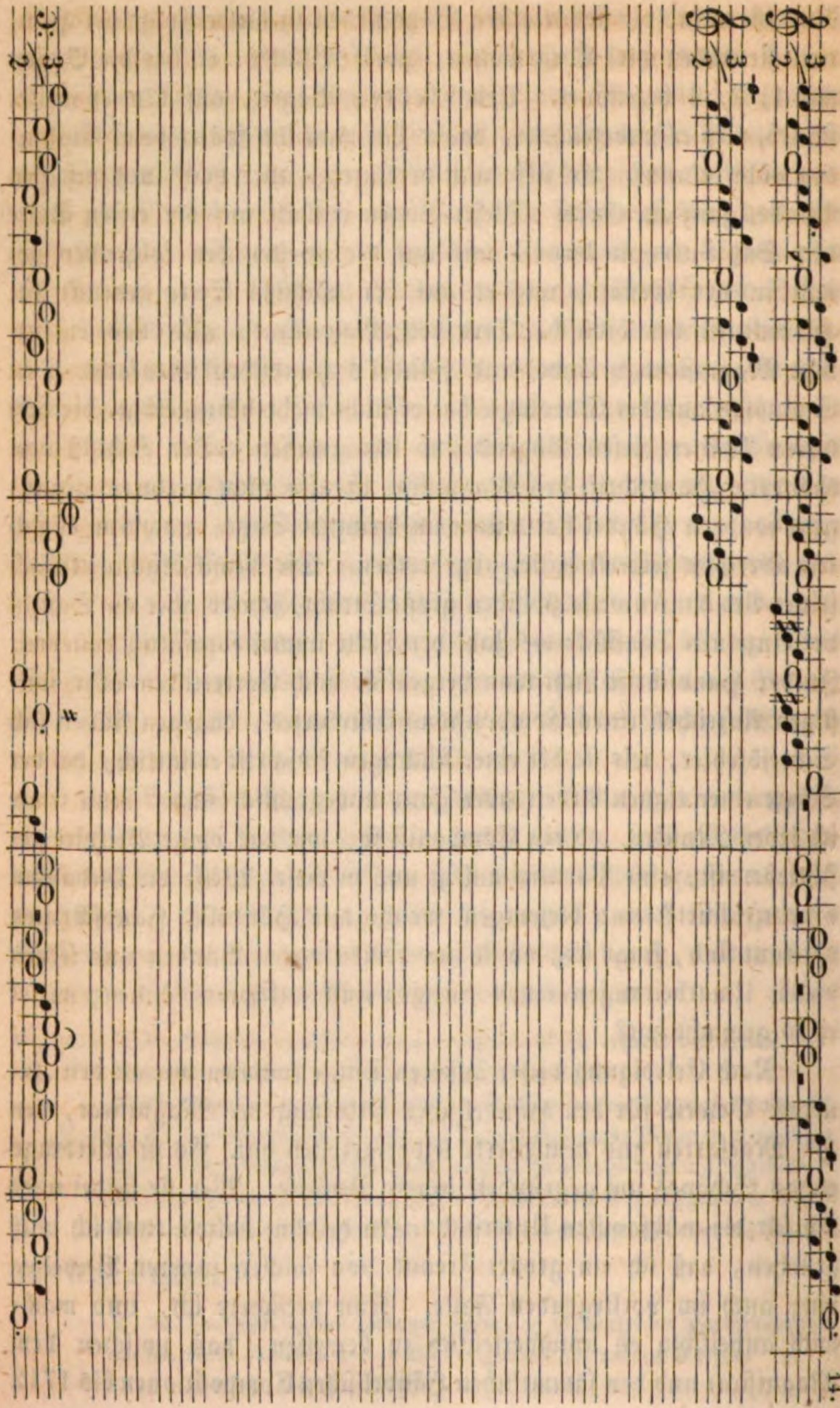
Ev. Luc. I, V. 46. Magnificat anima mea — Meine Seele erhebet den Herrn.
V. 47. Et exultavit — Und mein Geist freuet sich.
V. 48. Quia respexit humilitatem — Denn er hat die Niedrigkeit seiner M.
V. 49 u. 50. Quia fecit mihi magna — Denn er hat große Dinge an mir gethan.
V. 51. Fecit potentiam in brachio suo — Er übet Gewalt mit seinem Arm.
V. 52. Deposuit potentes de sede — Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl.
V. 53. Esurientes implevit bonis — Die Hungrigen füllet er mit Gütern.

und fehlen würden:

V. 54. Suscepit Israel puerum suum — Er denket der Barmherzigkeit.
V. 55. Sicut locutus est — Wie er geredet hat unsern Vätern.
Schluß: die Doxologie.

Nun ist wahr, die sieben ersten Sätze stehen in dieser Folge bei Händel, sie füllen drei Quartbogen, zwölf Blätter; er hat die Bogen mit 1, 2, 3 bezeichnet. Den vierten Bogen, auf dem er weiter schrieb, ließ er unbezeichnet, daher hat man ihn später beim Einbinden nicht erkannt. Er steht nun vereinzelt, aber doch in demselben Bande, ganz am Ende. Dieser Bogen enthält auf der ersten Seite den Satz Suscepit Israel, und auf der zweiten den folgenden genau in der Gestalt, wie er auf der nächsten Seite gedruckt ist. Hiermit ist der biblische Text des Magnificat, also das eigentliche Magnificat zu Ende, und Händel's Handschrift ebenfalls. Den Schlußsatz aus der Doxologie hat er nicht mehr hinzugefügt, die drei letzten Blätter dieses Bogens sind leer gelassen. Der Schluß von Händel's Handschrift des Magnificat ist also nicht verloren gegangen, sondern Händel hat mitten im neunten Satze, nachdem er sich das Gerippe gemerkt hatte, abgebrochen. Die Musik brachte er nach seiner Art haufenweise zwischen große Striche, schrieb aber am Schluß der einzelnen Tonstücke die Zahl der Takte immer sorgfältig daneben. In der Handschrift sucht man vergeblich nach Correcturen oder sonstigen Anzeichen eines Compositions-Entwurfes, dagegen finden sich Schreibfehler, wie sie bei einer flüchtigen Abschrift erklärlich, bei der Skizze einer eignen Arbeit aber ganz unbegreiflich sind. Nun frage ich jeden Musiker, ob ein Componist so, wie das obige Beispiel geschrieben ist, eine Partitur anlegt und in dieser Weise die Gedanken hineinzeichnet? und diejenigen welche mit Händel's Handschriften vertraut sind, frage ich, ob sie aus seinen vielen Bänden und seinen vielen Umarbeitungen einen einzigen Fall anführen können, wo er es so gemacht hat?

Nach Erledigung dieser äußeren Dinge kommen wir an den „inneren" Beweis für den Händel'schen Ursprung des Magnificat, den Hr. Macfarren aus dem Werke selber gezogen hat. Es ist allerdings etwas Schönes um gegründete innere Beweise. Wer sie findet wird sich für die mühsamsten Untersuchungen belohnt halten, und ich muß gestehen, daß ich ein großer Freund von solchen inneren Beweisen bin; auch im vorliegenden Falle. Nun versichere ich, und mache mich anheischig es unwiderleglich zu beweisen, daß zwischen dem Magnificat und den sämmtlichen Händel'schen Compositionen bis 1712



14.

nicht die geringste Stylähnlichkeit, geschweige denn eine völlige Gleichförmigkeit stattfindet. Erst vom Utrechter TeDeum an (1713) finden sich in seinen Psalmen und Oratorien verwandte Züge, doch ist die Gestaltung immer eine mehr oder weniger abweichende. Man darf deßhalb auch nicht die Vermuthung wagen, Händel könne das Magnificat kurz vor Israel componirt und dann dorthin verpflanzt haben, wie er es mit einigen italienischen Duetten beim Messias machte. Daß die Tongedanken des Magnificat in ihm einen starken Wiederhall fanden, beweist seine Umbildung; aber der Styl dieses Tonwerkes ist nicht im entferntesten der Händel'sche Styl, weder in seiner früheren noch in seiner späteren Zeit. Hätte Händel aber gar schon in den Jahren 1707—10, auf seiner ersten italienischen Wanderung kirchliche Tonsätze in solcher Gestalt schaffen können oder wollen, so kann sich jeder überzeugt halten, daß er nie wieder aus Italien herausgekommen wäre: so völlig italienisch ist das Magnificat. Wer ist denn nun Erba?

Nach Schölcher soll in den Handbüchern von Fétis und Choron nur stehen, daß Erba ein Violinspieler gewesen, dem es 1736 in den Sinn kam, zehn Violinsonaten als op. 1 in die Welt zu geben; „ob der gelehrte Kritiker des Athenäum" noch weiter über ihn unterrichtet sei, wisse er nicht.[14]) Dieser Erba war „ein römischer Tonkünstler und Violinist", hieß Giorgio mit Vornamen und ließ die »X Sonate da Camera a Violino solo e Basso« um 1736 bei Witvogel in Amsterdam stechen[15]), das ist alles was wir von ihm wissen; das Magnificat hat er nicht gemacht. Es giebt aber noch einen älteren Dionigi Erba, über den unser Gerber nach La Borde sagt: „ein berühmter Meister und Komponist aus Mailand, lebte um das Jahr 1690. Seine Werke schätzte man damals den Kompositionen der größten Meister gleich. Auch foderte man ihn bey wichtigen und solennen Vorfällen, zum öftern auf, einen Theil der dazu nöthigen Komposition zu übernehmen."[16]) Wie wohlbegründet diese Nachricht

14) Life of Handel p. 424.

15) E. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig 1790. 2 Bde. I, 383.

16) La Borde, Essai sur la Musique. Paris 1780. 4 Bände in 4. III, lib. v, cap. 4. Gerber, Lexicon I, 383. Wie ich soeben sehe, ist diese Notiz

ist, sehen wir aus dem Quadrio, mit dessen Hülfe ich dieselbe genauer fassen kann. Erba muß ein sehr vornehmer Mann gewesen sein, Quadrio nennt ihn Don Erba. 1694 half er in Mailand den Arion componiren, dabei machte er die Recitative des zweiten Acts und verschiedene Arien; das übrige setzte Carlo Valtellina. Im folgenden Jahre war es bei der Oper Antemio in Novara ähnlich; diesmal setzte Erba den zweiten Act ganz allein, während A. Besozzi den ersten, und G. Battistini, der Capellmeister in Novara, den letzten hatte.[17]) Sein hoher Stand läßt es als gewiß erscheinen, daß er niemals ein musikalisches Amt bekleidet hat, und erklärt auch warum so wenig Einzelnes aus seinem Leben im Andenken der Musiker haftete. Er stammte aus einem mailändischen Fürstenhause. Wahrscheinlich war der Cardinal Benedetto Erba in Mailand, unter dem Namen Timalbo Ehrenmitglied der Arkadier[18]), ein jüngerer Bruder; den Beinamen Odescalchi führte das Geschlecht seit 1714, wo ihm das Erbe eines Onkels, des am 7. Sept. 1713 verstorbenen

---

aus dem Gerber durch Hrn. G. Engel auch schon in das Athenäum übergegangen; s. Nr. 1543, Mai '57 p. 669.

17) »Molti furoni quelli, che a metter in Musica *l'Arione* recitato in Milano nel 1694, per lo compimente degli Anni di Leopoldo I, fecero prova del lor valore. E i Recitativi degli Atti, Primo, e Terzo, furono posti in Musica da *Carlo Valtellina;* quelli del secondo Atto furono posti in Musica da Don *Dionigi Erba.* Le Ariette poi furono messe in Musica, quali da uno, e quali da un altro de' più valenti Maestri di Musica, che fiorissero allora, che furono oltre ai detti due Valtellina, ed Erba, Carlo Ambrogio Lonati, Gio. Ferrari, il Canonico Ciapetta, il Castelli, il Landriani, il Polarolo, il Brevi, lo Scaccabarozzo, il Salimbeni, lo Scarlatti, il Gariboldi, il Mazza, l'Orto, il Vianova, il Griffino, il Bramantino, il Gilardino, il Ballarotti, il Ghielmino, il Manza, il Legnani, il Boschi, il Barbieri, il Torelli, il Bigatti, e il Mantelli. *L'Antemio* della Bella Villa recitato in Novara nel 1695, fu posto in Musica da Diversi: e *Alessandro Besozzi* pose in Musica l'Atto Primo; il soprallodate *Dionigi Erba* pose in Musica l'Atto Secondo; e *Giacomo Battistini*, Maestro di Capella della Catedrale di Novara, mise in Musica l'Atto Terzo.« Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. III. 2 p. 516—17.

18) »*Monsignor Benedetto Erba* Milanese, Referendario d'ambe le Segnature. Poi Arcivescovo di Tessalonica, e Nunzio in Pollonia. Ora Cardinale, e Arcivescovo di Milano col cognome Odescalchi; e Arcade Acclamato, Timalbo.« Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 414.

Herzogs Livio Odescalchi zufiel. Dionigi lebte wohl nicht mehr, als sein Bruder Cardinal wurde, sonst würde er sicherlich mit in die Schäferakademie gekommen sein. Ich denke mir ihn als einen freien Geistlichen, als einen Domherren zu Mailand; das würde die Bezeichnung des Componisten als »Rd« (Reverend, Ehrwürden), die wir bei der genannten englischen Abschrift finden, auffallend bestätigen. Das Magnificat ist zweichörig, und eben in dem prachtvollen Riesendom zu Mailand waren Vorkehrungen getroffen, hauptsächlich durch zwei große, einander gegenüberstehende Orgeln, daß die alte mehrchörige Kirchenmusik hier viel länger im Gebrauch bleiben konnte, als im übrigen Italien. Man übertrug diese Weise sogar auf ganze Oratorien, die noch zu Burney's Zeit hier an Festtagen doppelchörig aufgeführt wurden.[19]) Die Anlage von Erba's Magnificat, die für jeden anderen Ort nichts als eine alterthümliche Curiosität gewesen wäre, erklärt sich daraus ganz natürlich. Was ich schon an weiteren Nachrichten über die Familie Erba in Händen habe, halte ich zurück bis noch mehreres von Dionigi zu Tage kommt, namentlich der factische Beweis für seine Urheberschaft des Magnificat; denn so wenig man ihm dieses Werk nach dem Beigebrachten noch länger abstreiten kann, wird doch jeder bei der einmal aufgeregten Streitfrage die klare Gewißheit sehen wollen. Don Erba verdient auch schon an sich einige Aufmerksamkeit; er war ein Marcello, ein d'Astorga seiner Zeit, und wahrlich ein bedeutender Meister. Ueber seine Kunst wird im folgenden Bande, wo die Umbildung seines Magnificat für das Oratorium Israel zur Sprache kommt, mehr zu sagen sein.

„War das Magnificat von einem Erba", sagt Schölcher schließlich, „so ist gewiß, daß der Autor des Israel das Recht, welches Riesen sich anmaßen indem sie die armen kleinen Leute plündern, etwas mißbraucht haben würde."[20]) Wie nun? müssen denn Händel's

---

19) Carl Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Uebersetzt von Ebeling und Bode. Hamburg 1772—73. 3 Bde. I, 53.

20) Life of Handel p. 425. Bald darauf (im Morning Advertiser vom 6. Juni '57) ist Hr. Schölcher noch weiter gegangen. In der festen Voraussetzung, daß Händel das Magnificat componirte, nennt er ihn unredlich (dishonest), wenn er es als die Arbeit eines Fremden sich im Israel zugeeignet hätte. Wohin soll das führen?

Vertheidiger wider Willen seine ärgsten Ankläger werden? Kann einem Künstler Schimpflicheres nachgesagt werden, als dies, daß er sich auf Kosten seiner Genossen unrechtmäßig zu bereichern sucht? — Wäre man bei der ganzen Frage ausgegangen von der Untersuchung wie Händel das Magnificat für Israel und Susanna ausbeutete, so würde sich zwar, unabhängig von allen äußeren Beweisen, herausgestellt haben, daß er das Werk nicht gesetzt hat, aber auch sein Verhältniß zu demselben in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Bei dieser Umschmelzung kommen in rein geistiger wie in musikalischer Beziehung Dinge zu Tage, die von Grund aus neu und so völlig überwältigend sind, daß ein Beobachter Mühe hat sich bei der Untersuchung das nöthige Gleichmaaß zu bewahren. Das was er Note für Note beibehielt, und das andere was er in ungeahnter Weise gänzlich neu gestaltete, alles ist sein eigen geworden. Wie groß Händel ist und welche überragende Stellung er den andern Tonkünstlern gegenüber einnimmt, wird durch solche Arbeiten erst recht handgreiflich. Bei genügender Einsicht in das hier vorliegende Verhältniß kann der Gedanke an Beraubung garnicht aufkommen, und nicht minder gewiß ist, daß es nicht Uebermuth war, was ihn zu solcher Umarbeitung trieb. Es war der Drang seiner künstlerischen Natur, Tongedanken die er in halber Gestaltung und, was damit gewöhnlich zusammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen sah, nicht untergehen zu lassen. Daß er sogleich erkannte wo sie hin gehörten, daß sie ihm nun ohne weiteres in vollkommnerer Gestalt und als Verkündiger großer Begebenheiten vorstanden, das ist das Unbegreifliche dabei. Hier wirkte sein Geist wie eine Naturgewalt, die alle berechnende Ueberlegung weit hinter sich läßt. Diese Arbeiten bilden das kunsthistorische Maaß für Händel's Genius, den Pfad der uns von den Tonkünstlern seiner Zeit und Vorzeit am nächsten und sichersten zu ihm hinaufführt. Man kann bemerken, wie die Tonkunst bei voller Breite ihrer Entwicklung zuletzt auf die Händel'sche Läuterung, auf diese geistige Verklärung des Klanglebens hindrängt, ganz ähnlich wie die Geschichte des Drama auf Shakspeare. Und wenn Händel aus Kirchen- Instrumental- und Kammerstücken, eignen und fremden, Oratorien baute, was that er denn anderes als was Shakspeare that, wenn dieser aus Novellen Schau-

spielen Chroniken und Liedern seine Dramen gestaltete? Zum Ruhme des größten Dramatikers sind eigens über diesen Gegenstand viele Bücher geschrieben und viele alte Stücke bloß solcher Umbildung wegen wieder hervorgezogen; zum Ruhme des größten Musikers empfinden die Biographen Angst vor dem „Plagiat" und möchten lieber gar die Thatsachen wegsophisteriren! Die Quellen zu Händel sind nicht minder zahlreich und vollströmend als die zu Shakspeare, und einmal mit Verstand gewürdigt, werden sie hoffentlich nicht minder feste Bausteine seines Ruhmes sein.

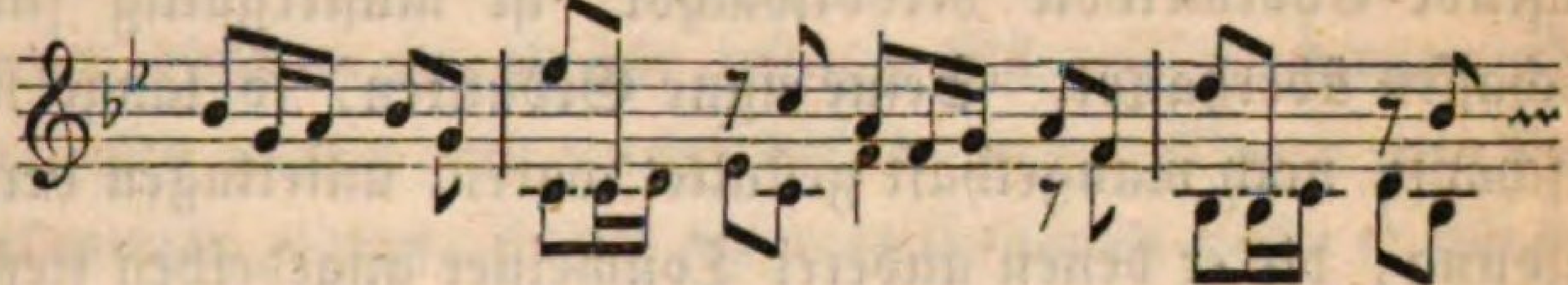
Für das Einzelne dieser Untersuchungen ist hier der Ort nicht, auch habe ich das Material noch nicht in rechter Fülle beisammen; der Gegenstand gehört zu den wichtigsten der ganzen Musikgeschichte und ist sehr schwierig. Hier kann ich einen verzeihlichen Wunsch nicht unterdrücken. Herr Schölcher hat an die Sammlung Händel'scher Werke und Lebensnachrichten einen Aufwand von Zeit und Geld gesetzt, wie bis dahin kein Musiker, Burney vielleicht ausgenommen. Was dabei Werthvolles zu Tage gekommen ist, hat wohl am meisten auf meine Dankbarkeit Anspruch, da es meinen Arbeiten zunächst förderlich sein wird. Weil Hr. Schölcher Dilettant ist, d. h. ein Kunstfreund der die Musik weder in Partituren noch als einfachen harmonischen Satz liest, sondern dessen einziges Organ der Musikkenntniß das Ohr ist, so wünschte ich eben, er möchte sich der Grenzen die damit gesetzt sind bewußt geworden sein, da sie doch nur zum Schaden seiner selbst und der Sache überschritten werden konnten. Die Musik ist eine gar eigne Wissenschaft, wie mancher Dilettant schon hat sich an ihr die Finger verbrannt! Keineswegs stimme ich denjenigen Musikern bei, welche die Musik als Klostergut ansehen, die Dilettanten zu Laien machen und ihnen alles Mitsprechen untersagen möchten. Der verehrte Gervinus, dem ich so viele Belehrung verdanke und dessen herrliche Einsicht in das Grundwesen der Händel'schen Musik für mich bei vereinsamten Untersuchungen ermuthigender gewesen ist, als das Verhalten meiner sämmtlichen musikalischen Freunde, will auch nur Dilettant sein. Wie alle Tonkunst, die in der Reinheit sinnvollen Klanges dasteht, für Alle ist, so ist auch die Tonwissenschaft für Alle soweit sie in allgemein geistige Begriffe aufgeht. Daß der Kreis dessen, was unter solche Be-

griffe gehört, zur Zeit noch so sehr beschränkt ist, verschuldet der überaus unvollkommene Zustand dieser Wissenschaft. Dieser Kreis wird sich erweitern, wenn erst die musikalischen Quellen mehr als jetzt ihren Gehalt hergegeben haben und die Handwerksbezeichnungen allgemein verständlichen Ausdrücken gewichen sind. Doch, wer die Musik aus den eigentlichen Quellen, aus den Originalen der Meister beschreiben will, muß unter allen Umständen eine fachmäßige Bildung mitbringen. Was würden die Philologen sagen, wenn Jemand alte Inschriften entziffern wollte deren Sprache er nicht versteht? Es ist derselbe Fall. Daher bitte ich Hrn. Schölcher, der Sache einen Dienst zu erweisen und auf Fragen dieser Art sich nicht weiter einzulassen. Mitten in seinen Klagen über das in Händel's Leben bisher Verkehrte und Versäumte möchte er sonst beim Ausreuten alter Irrthümer neue pflanzen die viel schädlicher wären; denn nur die ungegründeten Behauptungen derjenigen Schriftsteller sind gefährlich, die sich auf ihre quellenmäßige Forschung berufen.
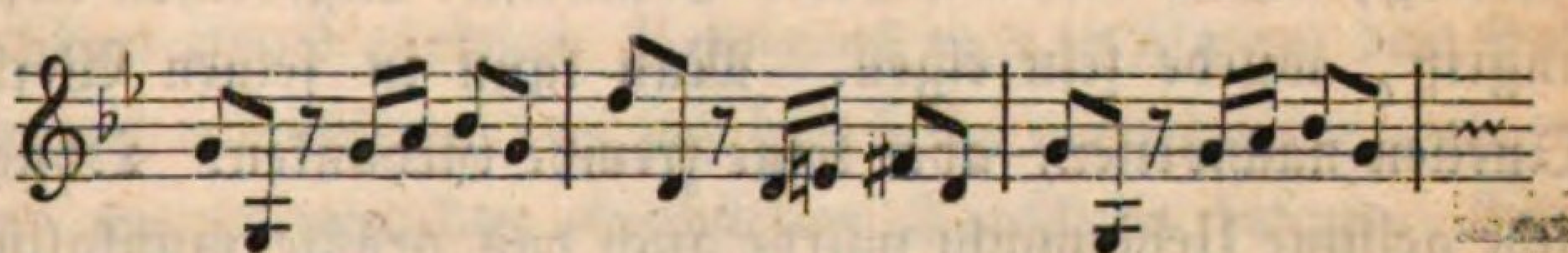
Unter Händel's Handschriften finden sich noch einige lateinische Sätze, die Schölcher ihm deßhalb ebenfalls zuschreibt. Man erkennt hier weit leichter den bloßen Abschreiber, als bei dem Magnificat. Die beiden Stücke Gloria in excelsis Deo und Kyrie eleison gehören zusammen. Hier sieht man recht deutlich, daß es Händel nur um die Tongedanken zu thun war; er hat die Musik mehr ausgezogen als abgeschrieben. Bei dem zweiten und dritten Satze ließ er den Text ganz fort, auch den Grundbaß wo er nur Wiederholung war. Alles was sich beim Lesen der skizzirten Stimmen hinzu denken ließ, wurde der Zeitersparniß halber übergangen, hie und da steht ein a für Amen, u. s. w. Bei dem Kyrie sind die Instrumente massenhaft auf ein einziges System gebracht, die Bässe sind zusammen gezogen, alles ist auf dem kleinsten Raum vereinigt. Der Schluß ist ebenfalls nur soweit angegeben, daß ein Kunstverständiger hier das Vorhandensein einer vollen kirchlichen Cadenz bemerken konnte. Als Compositionsentwurf wäre dieses alles so ungeschickt wie möglich angelegt. Es ist die eilige Copie eines Mannes der viel Uebersicht und wenig Zeit hatte. Was Händel auszog, besteht ausschließlich aus Chören. Es werden Bruchstücke einer Messe sein, und ihr Urheber wird sich auch noch finden lassen, wenn man erst danach sucht. Mehreres davon

verwandte Händel in der Wahl des Hercules (1750) zu dem Chor »Virtue will place thee.« Das hier benutzte Motiv, mit dem das Vorspiel sowohl im Gloria als im Hercules anhebt, ist einem Grundgedanken in der Arie aus Agrippina »La mia sorte fortunata« auffallend ähnlich:

Agrippina:
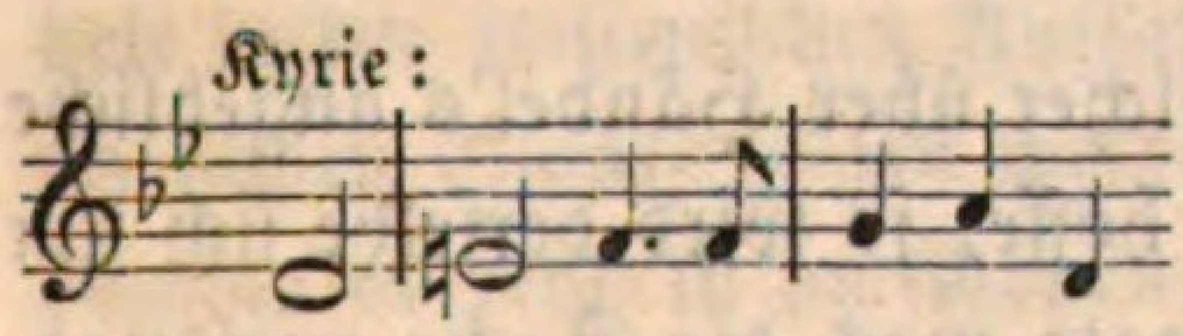


Gloria und Hercules:
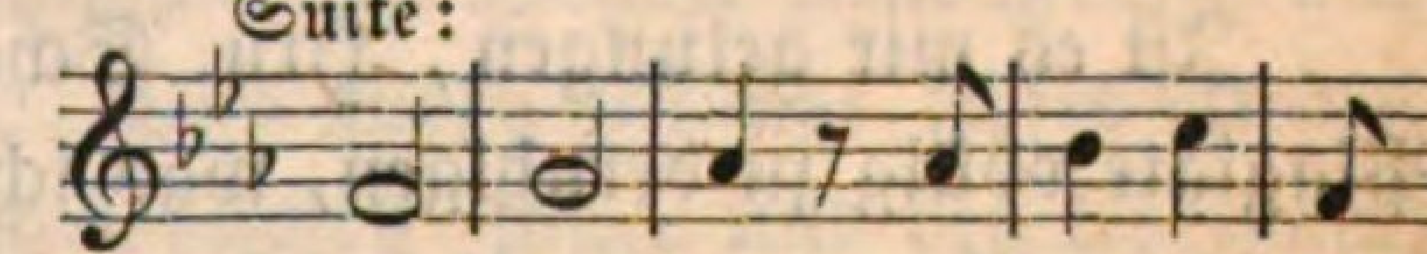


besonders besteht in der Behandlung Verwandtschaft; vielleicht war es dies, was Händel zuerst auf den fremden lateinischen Satz aufmerksam machte. Nur in den mitgetheilten drei Anfangstakten kommt das Vorspiel des Gloria mit dem im Hercules völlig überein, dann aber wird hier alles breiter und lebendiger. Das Thema einer Fuge im Kyrie ist dem des Allegro in der 7. Claviersuite so ziemlich gleich:

Kyrie:



Suite:



doch ist die weitere Gestaltung ganz abweichend, auch an Entlehnung hier ebenso wenig als in dem vorhergehenden Beispiel zu denken, weil die Suite schon 1720 gedruckt wurde, obige Abschrift aber vielleicht erst einige Jahre nach der des Magnificat angefertigt ist.

In dieselbe Zeit gehört noch die Motette »Intret in conspectu tuo.« Händel selber hat darüber geschrieben »Motteto a 6 voci per ogni Tempo ex ℣ 79. Del E. D. Giovanni Legrenzi«, also den Componisten mit Namen und Vornamen überliefert. Trotzdem soll auch dieser Tonsatz von Händel sein! Legrenzi war als Componist und als Lehrer hochberühmt. Seine Wirksamkeit fällt in die Jahre 1650—90, zuletzt war er Capellmeister am St. Marcus in Venedig; außer vielen kunstreichen Kirchenstücken setzte er auch mehreres für Instrumente und 16 Opern. In seinen Tonsätzen ist eine tiefe Melodik und viele sprachliche Gewalt. Seine Gedanken wurden nicht selten von Andern bearbeitet, wir haben z. B. eine Orgelfuge

von Bach »Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab J. S. Bach.« Das Anfangsthema obiger Motette kam dem Händel im Samson zu den Worten »to thy dark servant« trefflich zu statten. Die Art wie ihm hier aus Legrenzi's Fugenthema zuerst eine ganz neue Fuge und im Verlaufe derselben eine prachtvolle überragende Chormelodie hervorwächst, ist mustergültig für Händel's Schaffen überhaupt. Seine eigne Gedanken, so lange sie noch unerschöpft, noch mangelhaft gestaltet waren, unterlagen derselben Umbildung, die er denen anderer Tonmeister angedeihen ließ. Was er angriff, wurde sein eigen. Man kann in seinen Werken fremde Quellen nachweisen, aber keine fremde Gedanken. Ohne eine wirkliche geistige Uebermacht würde auch das größte musikalische Geschick ihn dazu nicht befähigt haben. Auf solche Weise hat er seine Entlehnung fremden Gutes gerechtfertigt, zugleich auch die betreffenden Meister und damit wesentlich die ganze Musikgeschichte vor ihm mit einer Schärfe und Gerechtigkeit beurtheilt, von der man heutzutage wohl weit entfernt sein muß, da für diese große That Händel's sogar das Verständniß fehlt.

Ist es mir gelungen, Hrn. Schölcher über Händel's angebliche Plagiate völlig zu beruhigen, was ich hoffe, so wird derselbe sich um so leichter überzeugen, daß ich nur sagte was die Sache verlangt. Von seiner Liebe für eben diese Sache, für Händel's Muse, verspreche ich mir solches ohnehin. Die Rede von dem Plagiat ist auch erst von den Musikern aufgebracht, die sich gestehen mußten, daß sie selber bei derartigen Entlehnungen immer das Gefühl des Diebstahls haben würden. Zu Händel's Zeit herrschten darüber eben keine sehr hohe, aber auch keine verkehrte Ansichten. Der Satz war da und dorther, sagt Hawkins einmal, aber die Kenner merkten es nicht und nahmen ihn für eine Originalcomposition.

3. Florenz. Juli 1707 — Januar 1708.

Händel wird Rom in der Zeit verlassen haben wo der Aufenthalt in dieser Stadt eben nicht zu den Annehmlichkeiten des Lebens gehört. Dann würde die Oper Rodrigo, welche er in Florenz setzte, in diesen Herbst fallen.

Rodrigo. 1707.

Von Händel's Handschrift ist nur der mittlere Act ganz erhalten, der erste und der letzte haben Lücken, und ein Datum findet sich nirgends. Auf die genannte Zeit leitet uns sowohl das was Mainwaring berichtet, als auch die Untersuchung des Originals. Händel machte seinen ersten Versuch im italienischen Musikdrama an einem Orte, der sich rühmen konnte die früheste Pflegestätte dramatischer Tonkunst gewesen zu sein und wo wirklich die ersten Opern zur Aufführung gekommen waren; durch mehrere Cantaten hatte er sich den Weg dazu schon etwas geebnet. Uebrigens war in Florenz das Aufkommen dadurch erleichtert, daß sich hier keine der venetianischen römischen und neapolitanischen ebenbürtige Tonschule befand. Weil man hier von seiner Befähigung zur dramatischen Composition keine geringe Vorstellungen hatte, sah man der neuen Oper mit großer Neugierde und Ungeduld entgegen. Händel ließ sich schon aus Ehrgefühl auf die Probe ein, obwohl er merkte, wie Mainwaring wahrscheinlich nach Händel's eignem Geständniß berichtet[21]), daß er dabei für diesmal noch etwas zu kurz kommen und aus Ungeübtheit in der italienischen Auffassungs- und Setzart seine Kräfte nicht im vollen Glanze zeigen werde. Das Werk bestätigt dieses Urtheil, obwohl es reich ist an schönen melodischen Zügen und den lebendigen Eifer spiegelt, mit dem er es angriff. Auch ist es durchweg für Gesang gesetzt, aber mehr in Rücksicht auf die dabei betheiligten Kräfte, als im allgemeinen Sinne; möglichst genau für den einzelnen Sänger zu schreiben, war für Händel der Weg zum wahren Gesange, der beides in sich vereinigt. Mehrere dieser Melodien müssen zu ihrer Zeit schnell populär geworden sein. Eine derselben (Dolce Amor che mi consola) hat er bald darauf in die Cantate »Tu fedel« zu einem andern Texte (Se licori Filli) aufgenommen, und zum dritten Male im Pastor fido (1712) als Lied der Eurilla (Di goder). Es sind Tanzmelodien, hinter denen die damalige Zeit eifrig her war, die aber andern Componisten selten in dieser Frische gelangen. Für Händel's gesunde musikalische Natur ist es charakteristisch, daß er auf diesem Felde die köstlichsten Weisen fand, während doch seine Musik

21) Memoirs p. 49.

zu komischen Texten so wenig zu bedeuten hat. Eine dieser Arien schaukelt sich im Wechsel des 3/8- und 3/4-Taktes. In der Agrippina werden wir von allem, was hier bemerkenswerthes aufstößt, deutlichere Beispiele finden, deren eingehendere Besprechung daher eine weitere Untersuchung des Rodrigo überflüssig macht. Mehrere Stücke im Rodrigo sind alte Hamburger Bekannte. So ist die originelle Baßbegleitung in der Arie aus Almira „Quillt ihr überhäufte Zähren" einen Ton höher zu »Sommi Dei« wieder verwandt; »Pugneran con noi le stelle« ist fast ganz „Ob der Mund wie Plutons Rachen", ebendaher, eins seiner Lieblingsthemen, das er bedeutend weiter umgebildet sodann in der großen Cantate Apollo e Dafne zu den Worten »Spezza l'arco e getta l'armi«, und endlich viertens und am passendsten in der Oper Rinaldo (Abruggio avampo e fremo) wieder gebrauchte. Von dem Recitativ hat Händel einmal eine Seite mit Accorden bezeichnet, also angegeben wie er es begleitet zu haben wünschte, was unseren Harmonisirungen zum Anhalt dienen kann. Die ziemlich langen Recitative machten den Rodrigo zu einer echten Hofoper.

Die Aufnahme war eine äußerst günstige und für Händel gewinnbringende. Die Zuhörerschaft schenkte dem Componisten reichen Beifall, der Fürst hundert Sequinen nebst einem silbernen Service, und die erste Sängerin sogar ihre Liebe. Alles nach Mainwaring. 22) Von dem Liebesroman, den dieser mit Rodrigo in Verbindung gebracht hat, läßt sich die historische Unterlage nicht mehr erkennen. Die junge Sängerin, welche im Rodrigo die Hauptparthie gab, nämlich den Helden selbst, hieß Vittoria; Händel's Musik sagte so völlig ihrem heroischen feurigen Wesen zu, daß sie im folgenden Jahre sogar nach Venedig ging um dort in seiner Agrippina zu singen. „Das Frauenzimmer war schön", fügt Mainwaring hinzu, „und hatte eine ziemliche Zeit bei Sr. königl. Hoheit in besonderer Gunst gestanden. Allein wegen der natürlichen Beunruhigung gewisser Herzen wußte sie sich so wenig auf ihre Erhebung, daß sie sich entschloß einer andern Person ihre Zuneigung zu schenken. Händel's Jugend und gute Gestalt, in Verbindung mit seinem Ruhm und seinen musi-

22) Memoirs p. 50.

kalischen Fähigkeiten, hatte Eindruck auf ihr Herz gemacht. Ob sie nun gleich die Kunst besaß, ihre Neigung vor der Hand zu verbergen, stand es doch vielleicht nicht in ihren Kräften, und sicherlich nicht in ihrem Vorsatz, dieselbe zu unterdrücken." Und später: „Unter den vornehmsten Sängern [in Händel's Agrippina zu Venedig] befand sich die berühmte Vittoria, welche kurz vor seiner Abreise nach Venedig vom Großherzoge Urlaub erhalten hatte um in einem der dortigen Opernhäuser mitzusingen. Bei der Agrippina verliehen ihre Neigungen ihren Talenten einen neuen Glanz. Händel erschien fast so groß und majestätisch als Apoll; und sehr fern lag es den Absichten dieser Dame, so grausam und eigensinnig zu sein als Daphne."[23]) So erzählt unser Gewährsmann in der galanten Sprache seiner Zeit. Der Vergleich mit Apoll würde hier nur dann zutreffen, wenn Händel hinter der Vittoria mit demselben Eifer her gewesen wäre, als nach der Fabel Apoll hinter der Daphne, was aber Mainwaring's Berichten zufolge keineswegs der Fall war. Niemand außer Mainwaring hat von diesem Verhältnisse etwas erzählt, obwohl das Leben der Sängerin sehr bekannt wurde; für ein aufgeputztes Mährchen mag ich die Geschichte nicht ausgeben, da sie so ganz dem Charakter der Vittoria entspricht. Mainwaring und alle, die seine Nachricht ausschrieben und breittraten, scheinen aber niemals daran gedacht zu haben, daß hier dieselbe Sängerin gemeint ist, die später unter dem Namen La Tesi als eine der größten ihres Jahrhunderts gefeiert wurde. Ihre sonstigen Lebensumstände werden die Begebenheit mit Händel etwas mehr in's Licht heben.

Vittoria Tesi (1690—1775) gehörte in Florenz zu Hause. Bei Händel's Anwesenheit stand sie noch in erster Jugend, denn sie war um's Jahr 1690 geboren. Ihr erster Lehrer im Gesange war der dortige Capellmeister Francesco Redi, einer der bedeutendsten Sänger seiner Zeit. Seine um 1706 in Florenz angelegte Singschule erhob sich durch seine Kunst und seine Einsichten bald zu einer der angesehensten und berühmtesten in ganz Italien.[24]) Händel saß hier recht an der Quelle; wir begreifen nun erst, warum er sich still

23) Memoirs p 50—51 u. 53—54.

24) Gerber, Lexicon der Tonkünstler II, 247.

eine zeitlang in Florenz festsetzte. Die Vittoria studirte noch in reiferen Jahren bei andern namhaften Lehrmeistern weiter, bei Campeggi und darauf bei Bernacchi, deren Singschulen in Bologna, doch erst nach 1720, blühten. „Aber ob sie gleich auf solche Art das Gesangstudium nicht vernachlässigte; so trieb sie doch ihr natürlicher Hang insbesondere zur Uebung in der Action an. Im Jahr 1719 wurde sie zuerst in Deutschland bekannt, als sie zu Dresden bey Gelegenheit des Kurprinzlichen Beylagers in den Opern sang. Im Jahr 1725 sang sie wiederum auf dem Königl. Theater zu Neapel. Nach der Zeit kam sie um das Jahr 1748 nach Wien, wo sie noch im Jahr 1772 lebte, nachdem sie schon lange das Theater verlassen hatte. Doch hat sie diese Zeit nicht müßig verlebt; indem sie mehrere junge Sängerinnen, sowohl im Singen als im Agiren unterrichtet hat. Die vornehmsten darunter sind die Tauberin, und die de Amici. Im Jahr 1769 hatte sie noch die Ehre, von dem Könige von Dänemark mit dem Ordenskreuze der Treue und Beständigkeit beschenkt zu werden."[25]) Nach Dresden kam sie mit Antonio Lotti und dessen Frau aus Venedig, wo sie noch zu Anfang des Jahres 1719 in der Oper Lamano von N. Ang. Gasparini, einem Schüler Lotti's, mitwirkte.[26]) Auch Händel war um diese Zeit in Dresden und muß sie dort wieder gesehen haben; ob die Tesi, als er hier den Senesino für London engagirte, Lust hatte mitzugehen, ob Händel ihr Vorschläge dieserhalb machte, wird nirgends gesagt. Ihre Fähigkeiten waren jetzt in voller Blüthe. Quanz hörte sie hier und bald darauf zu Neapel und sagt von ihr: „Die Tesi war von der Natur mit einer männlich starken Contraltstimme begabet. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrentheils solche Arien, als man für Baßisten zu setzen pfleget. Itzo aber hatte sie, über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war außerordentlich weitläuftig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagen waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen, als welche sie, zu ihrem Vortheile,

25) Gerber, Lexicon der Tonkünstler II, 639—40.
26) Burney, History IV, 539.

fast am natürlichsten ausführete."[27]) Was Händel für sie gesetzt hat, besonders der ganze Part der Agrippina, bildet die besten Belege zu dieser Beschreibung; wir sehen also wie sehr ihre Kunst ihm zusagte und wie völlig er darauf einging. Es war eine überaus merkwürdige Person, von solcher Fülle und Kraft des Lebens, daß nicht selten alles drunter und drüber ging. Den Zug, sie habe wegen der natürlichen Beunruhigung gewisser Herzen, wie Mainwaring sich etwas undeutlich ausdrückt (womit er aber nur die Gemahlin Ferdinand's III., Violanta Beatrice, im Sinne haben kann), dem Großherzoge ihre Gunst entzogen und sich einer andern Person zugewandt, versteht man erst recht aus einer Geschichte die Burney 1772 in Wien hörte. „Die grosse Sängerinn Tesi, welche vor ungefehr funfzig Jahren sehr berühmt war, lebt hier noch. Sie ist itzt über achtzig, hat aber das Theater schon längst verlassen. Sie hat in ihrer Jugend sehr munter gelebt, bey dem allen aber steht sie itzt sehr in Gnaden bey der Kayserin-Königin [Maria Theresia]. Ihre Geschichte ist gewissermaassen sonderbar. Sie lebte in gewissen Verbindungen mit einem Grafen, einem Herrn von sehr vornehmen Stande, dessen Liebe zu einem solchen Grade anwuchs, daß er sich entschloß, sie zu heyrathen: ein Entschluß der hier zu Lande einer Person von hoher Geburt viel mehr kostet zu fassen, als in England; sie that ihr Bestes, ihn davon abzubringen; stellte ihm alle die üblen Folgen einer solchen Verbindung vor; allein er wollte keine Vernunft hören, noch eine abschlägige Antwort annehmen. Da sie fand, daß alle ihre Vorstellungen vergebens wären, verließ sie ihn eines Morgens, ging in eine Gasse in der Nachbarschaft, und wendete sich an einen armen Beckerknecht, und sagte, sie wollte ihm funfzig Dukaten geben, wenn er sie heyrathete, nicht in der Absicht, daß sie als Mann und Frau mit einander zu leben hätten; sondern weil sie sonst andre Ursachen dazu hätte. Der arme Mensch ließ sichs gerne gefallen, ihr Titulairmann zu werden, und sie wurden also förmlich getrauet; und als der Graf sein Anliegen wiederholte, sagte sie ihm, daß es nunmehr völ-

27) Quanzens Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben in den Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik von Marpurg. Berlin 1754—78. 5 Bde. I, 227.

lig unmöglich wäre, in sein Verlangen zu willigen, weil sie schon einem andern Manne angetrauet sey; ein Opfer, das sie ihm und seiner Familie gemacht habe. Seit dieser Zeit hat sie mit einem Manne von hohen Stande, von ungefehr einerley Alter mit ihr, in Wien gelebt, wahrscheinlicher Weise in aller Keuschheit und Unschuld. In ihrer Jugend war sie im Singen und Agiren stärker, als alle ihre Zeitgenossinnen."[28]) Auf den Charakter der Person gesehen, ist es dasselbe, ob sie aus Rücksicht gegen die Großherzogin dem Fürsten abwendig wird, oder aus Rücksicht gegen die Familie ihres Liebhabers sich den Bäckerknecht antrauen läßt; nur ist der letzte Streich, ihrer fortgeschrittenen Liederlichkeit entsprechend, weit gemeiner und gröber. Die männliche Beherztheit, Munterkeit und fast unschuldige Naivetät, mit der sie ihren Neigungen nachging, mußte für einen Künstler in Händel's Alter und Umständen nicht ohne Reiz sein. Aber daß er der Versuchung nicht erlag, ist gewiß, es würde sonst auch ohne sein Zuthun bekannt geworden sein, und er selber hätte bei seiner Geradheit die Geschichte mit dieser Sirene entweder ganz oder garnicht erwähnt. Unmittelbar nach Aufführung der Agrippina, wo der neugewonnene Ruhm des Componisten die Zuneigung der Actrice doch erst recht deutlich werden ließ, wandte sich Händel nach Rom und so weiter wie seine Zwecke es erheischten, während wir erwarten dürfen, bei einem entstandenen engeren Verkehr würde er entweder mit nach Florenz zurückgegangen oder die Vittoria ihm auf seinen Reisen gefolgt sein. Daß er sich also weder verlag noch in abenteuerliche Gesellschaft gerieth, muß auch für diejenigen ein genügender Beweis sein, welche die erhebende innige Verbindung von Händel's Leben und Kunst noch nicht einsehen konnten. Ohne die hamburgische Schule indeß wäre der Ruf der italienischen Sirenen trotz seiner tugendhaften Gesinnungen wohl etwas gefahrvoller für ihn gewesen; aber was er dort jahrelang so nah und so abschreckend als möglich vor Augen gehabt, vermochte ihn jetzt selbst in reizvollerer Gestalt nicht mehr zu verlocken. Die bestimmte Versicherung des Gegentheils, wie es u. A. Reichardt vorbringt[29]), läuft auf müssige Er-

28) Tagebuch seiner Musikalischen Reisen II, 236—37.

29) George Friedrich Händel's Jugend. Dargestellt von Johann Friedrich

findung eines jener kleinen Musikanten hinaus, deren Phantasie gleich in Schwingung geräth sowie sie nur von fern etwas läuten hören. Die kolossale Vorstellung neuerer Schriftsteller, nach der die Dame, welche Rodrigo sang und sich in Händel verliebte, sogar eine Großherzogin Vittoria war[30]), mag zuerst aus einer Verwechslung der Namen entstanden sein, denn die ältere Großherzogin am dortigen Hofe hieß auch Vittoria.

Händel zog aus der Bekanntschaft mit Vittoria, und vermuthlich auch mit der erwähnten Lucrezia und dem Sangmeister Redi, durch seine Studien im italienischen Sologesange einen bleibenden Gewinn. Nach Mainwaring erstreckte sich sein Aufenthalt in Florenz ungefähr auf ein Jahr[31]), was auch vollkommen zutrifft wenn wir den vorübergehenden ersten, durch kein hervorstechendes Ereigniß bezeichneten Aufenthalt in Rom mit hinzu nehmen. Um Neujahr 1708 wandte er sich nach dem großen Opernmarkt der damaligen Tage, nach Venedig.

4. Venedig. Januar — März 1708.

Der Urlaub der Vittoria Tesi zeigt, daß Händel in der Absicht hinging um für ein dortiges Theater zu arbeiten; daher werden ihm Empfehlungen des florentinischen Hofes diesmal ganz recht gewesen sein. Sein erstes Auftreten und Bekanntwerden in Venedig dürfen wir uns also wohl nicht völlig so komödienhaft denken, als Mainwaring. Dieser erzählt: „Man erkannte ihn dort zuerst bei einer Maskerade, als er verlarvt auf einem Flügel spielte. Scarlatti befand sich von ungefähr neben ihm, und versicherte es könne kein anderer sein als der berühmte Sachse, oder der Teufel. Hierdurch entdeckt, wurde ihm hart zugesetzt doch eine Oper zu componiren. Es schien aber bei solchem Unternehmen ebenso wenig Ehre als Gewinn

---

Reichardt. Berlin 1785. S. 17—18: „Vittoria hatte die ganze Gunst des Großherzogs. Sie fühlte aber stärker für Händel, verheelte es ihm nicht und fand sein Herz gefühlvoll und erwiedernd wie sie es wünschte und erwartete; und der Großherzog — Italiäner und Großherzog! — ertrug es und behielt Händeln lieb"!

30) F. J. Fétis, Biographie universelle de Musiciens. V, 31: »La grande-duchesse Vittoria chanta le rôle principal de cet opéra.«

31) Memoirs p. 51.

zu sein, so daß er ungern daran wollte. Endlich willigte er doch ein, und in drei Wochen brachte er dann seine Agrippina zu Papier, die 27mal nacheinander aufgeführt wurde und zwar in einem Theater welches eine geraume Zeit vorher verschlossen gestanden hatte, da indessen noch zwei andere Opernhäuser zu gleicher Zeit offen waren, in deren einem Gasparini, in dem andern aber Lotti den Vorsitz führte."[32]) Hier ist die echte Ueberlieferung unter Irrthümern, wie sie die mündliche Erzählung großzuziehen pflegt, fast ganz erstickt. Der Vorfall auf der Maskerade ist nicht in Abrede zu stellen, wenigstens muß einmal etwas ähnliches vorgekommen sein, denn das einzig Neue was Dreyhaupt nach mündlicher Erzählung der Händel'schen Verwandten dem Lexicon hinzuzufügen weiß, ist merkwürdigerweise dieses, daß er „auf seiner Reise in Italien wegen seiner grossen Fertigkeit und Manieren im Spielen des Claviers selbst von denen Italiänern sehr bewundert, ja von einigen Abergläubigen solches geheimen Teuffelskünsten zugeschrieben worden."[33]) Das ist 1755 geschrieben, also unabhängig von Mainwaring und als Händel noch lebte. Dagegen zwingen uns sichere Thatsachen, Mainwaring's Bericht über die Theater und über die Entstehung der Agrippina fast ganz preis zu geben. Venedig hatte schon seit 1640 drei und mehr stehende Theater, mitunter reichte ein halbes Dutzend nicht aus. Theatralischen Vergnügungen wird hier nicht bloß an sich, sondern auch als Ersatz für die fehlenden ländlichen Erfrischungen mit einem wahren Heißhunger nachgegangen. Die Häuser führten von Anfang an die Namen der Heiligen: man ging zum heil. Johann und Paul, zum h. Salvator, zum h. Moses, zu den h. Engeln, und so weiter. Händel setzte sein Stück für das Theater St. Johannes Chrysostomos. Dieses bestand seit 1678 und hatte seither einige funfzig neue Opern aufgeführt, war auch keineswegs in den voraufgehenden Jahren, sondern erst später von 1715—16 verschlossen; es gehörte zu den angesehensten Häusern. Carl Franz Polarolo setzte seine 40 Opern größtentheils für dieses Theater. Franz Gasparini hatte bis dahin 16 Opern zuwege gebracht und zwar für S. Cassiano,

32) Memoirs p. 51—52.

33) Beschreibung des Saal=Creyses II, 625.

führte also dort den Vorsitz. Aber Antonio Lotti war an keine feste Werkstätte gebunden, in den letzten Jahren hatte er abwechselnd mit A. Scarlatti und Caldara eben für den h. Chrysostomos gearbeitet und fuhr fort bis ihn Vinci Porpora Hasse u. A. ablösten; in dieser ganzen Zeit war das genannte Theater unbestritten der vornehmste Schauplatz. Die berühmtesten unter den lebenden Componisten waren hier Händel's unmittelbare Vorgänger. Vielleicht war es Lotti selber der ihn einführte; Signora Vittoria wenigstens war diesem und seiner als Sängerin sehr gepriesenen Gemahlin Santa Stella wohlbekannt.

Agrippina. 1708.

Was mich nun bald veranlaßt hätte, Composition und Aufführung der Agrippina volle zwei Jahre später zu setzen und so Händel's italienischen Reiseweg geradezu umzukehren, war die trockene Angabe im Catalog der venetianischen Musikdramen: „Anno 1710 im Winter Agrippina, die 441ste Oper in Venedig; auf dem Theater S. Joh. Chrysostomos, die 56ste Oper dieses Theaters; der Text von einem Ungenannten; die Musik von Georg Fr. Hendel, sein erstes Werk für das genannte Theater. Dieses Drama wie auch der Elmiro König von Corinth und der Horazio sind mehr als zwanzig Jahre lang auf derselben Bühne gegeben und rühmen sich ihres gemeinsamen Ursprunges aus einer erhabenen Quelle."[34]) Sollte es nicht am natürlichsten sein diese fonte sublime nach dem florentinischen Hofe zurückzuleiten? Dann könnte Händel den Text schon mitgebracht haben. So sehr nun auch die weiteren Nachrichten des Catalogs ein quellenmäßiges Ansehen tragen, muß hier dennoch ein Irrthum obwalten; der ungenannte Verfasser wird über das Werk

34) »ANNO 1710. D'INVERNO. Agrippina 441. Teatro S. Gio. Grisostomo 56. Poesia d'Incerto. Musica di Giorgio Fed. Hendel 1. Questo Drama, come pure l'Elmiro Re di Corinto, e l'Orazio rappresentati, più di venti anni sono, su l'istesso Teatro, vantano comune l'Origine da una Fonte sublime.« Le Glorie della Poesia, e della Musica. Contenute Nell' esatta Notitia De Teatri della Città di Venezia, e nel Catalogo Purgatissimo De Drami Musicali etc. In Venezia. [1730; Verfasser unbekannt.] 12. p. 158.

nicht genauer unterrichtet sein, als über die Person, indem er Händel zu einem gebornen Engländer macht.[35]) Hiernach sagt denn Quadrio ganz treuherzig-lakonisch: „Hendel, ein Engländer, blühte um 1710."[36]) Die einstimmige Annahme, Händel sei von Florenz nun erst nach Venedig gegangen, wird durch die Untersuchung seiner Werke zur Gewißheit erhoben. Das Oratorium Resurrezione, welches im April 1708 in Rom entstand, enthält einige Sätze die mit denen in der Agrippina übereinkommen; eine genaue Vergleichung ergiebt, daß sie aus dieser beliebt gewordenen Oper entlehnt wurden, daß also die Agrippina früher vorhanden war. Weiter unten bei den betreffenden Stücken wollen wir uns die Beweise davon einzeln näher bringen. Diese Beweise sind zwar innerlicher Art und zum Theil unscheinbar, aber für den, der sich einmal in Händel's Werke hineingefunden hat, ganz sicher. In chronologischer Beziehung haben wir es also nicht groß zu beklagen, daß die von der Originalpartitur erhaltenen Bruchstücke nirgends mit einem Datum versehen sind. Gelangte die Agrippina Anfangs 1708 zur Aufführung, so erklärt es sich auch sehr gut, wie die Hamburger genügende Veranlassung zu haben glaubten schon einige Wochen nachher „dem anitzo in Italien so hochbeliebten und berühmten Monf. Hendeln" (S. 140) ein Compliment zu machen. Was in einem Theater zu Venedig Lärm machte, fand bei ihnen seinen unmittelbaren und starken Wiederhall, da der Gänsemarkt bei den jedesmaligen neuen Werken, die in Venedig die Probe bestanden, lebhaft interessirt war; dagegen wurden sie von den musikalischen Ereignissen in Florenz Rom und Neapel nur selten und sehr verspätet etwas gewahr. Die Hamb. Zeitungen dieser Jahre sind voll von Neuigkeiten aus Venedig und arm an Nachrichten aus andern italienischen Städten. Bei der Agrippina sehen wir wieder, daß mit Händel's italienischen Werken, den großen wie den kleinen, noch alles im Argen liegt. Von Hawkins war nichts zu erwarten, da er kein selbständiges Urtheil hatte; er hat in seinem weitschichtigen Sammelwerke die ganze italienische Tour Hän-

35) Le Glorie della Poesia e della Musica p. 262: »Giorgio Federico Hendel Inglese.«

36) Storia e Ragione d'ogni Poesia III. 2 p. 519.
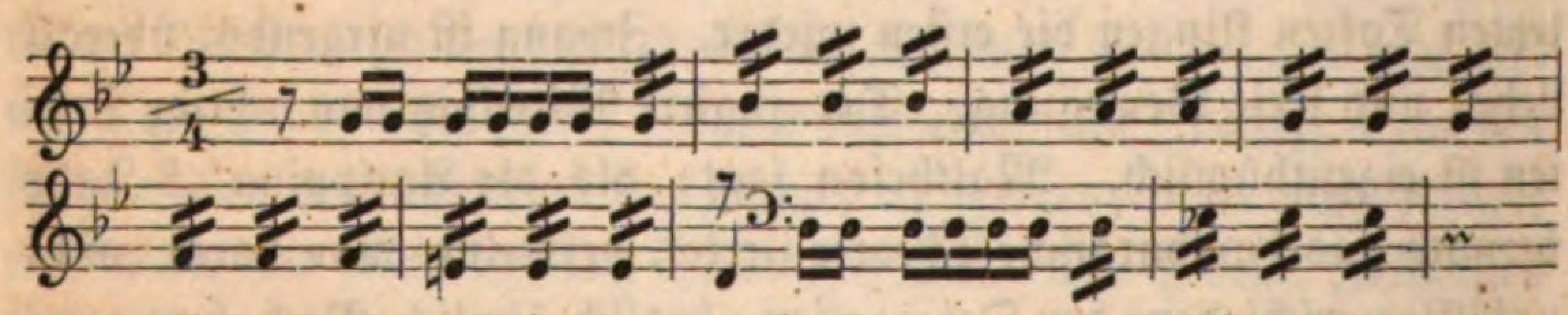
del's kaum mit einer Seite und die wichtigsten Werke kaum mit einer Zeile bedacht. Aber wundern muß man sich, wenn sogar Burney, der die Originale in Händen hatte und doch Musik lesen konnte, auch nicht ohne geschichtliche Einsicht war, über diese Cantaten Opern Schäferspiele und Oratorien fast nichts zu sagen weiß. Bei seiner bekannten Eilfertigkeit bemerkte er nicht einmal die abweichende Angabe des venetianischen Chronisten, sondern setzte die Agrippina immer ohne weiteres in das Jahr 1709. [37]) Der Irrthum des Chronisten erklärt sich wohl sehr einfach. Die Oper war noch auf dem Theater, als er sein Verzeichniß zum Druck brachte, und weil das älteste Textbuch, welches er davon auffinden konnte, aus dem Jahre 1710 stammte, so betrachtete er dieses als das erste. Mattheson und Marpurg beriefen sich auf ihn und brachten dadurch diese Zeitangabe in die deutschen Musikbücher, wie Burney und Arnold das Jahr 1709 in die englischen.

Händel gewann mit seinem Werke den andern Componisten in diesem Jahre den Vorsprung ab, schon mit der Ouvertüre. Eine solche Eingangs-Musik mußte den Zuhörern ganz neu sein, sie waren durch die inländischen Tonsetzer an eine gelindere Art gewöhnt; aber diese vollen Klänge waren trotz der kunstvollen Arbeit ebenso verständlich als ergreifend. Die Form ist die bekannte: der anhebende langsame Satz geräth unvermerkt in's Allegro, und in den letzten Takten klingen die ersten wieder. Zwang ist nirgends, überall Leben und freie Bewegung. Der fugirte Mittelsatz von achtzig Takten ist eigenthümlich. Mattheson sagt: als die Agrippina „8 Jahr hernach das hamburgische Theater zierte", vermeinte man darin „nicht unbillig verschiedene den Originalien gäntzlich ähnliche Nachahmungen aus Porsenna rc. wahrzunehmen." [38]) Die Oper Porsenna ist von Mattheson 1702 componirt als Händel noch nicht in Hamburg war; weil sie nun verschollen und von der undankbaren Welt nebst seinen übrigen Meisterwerken schier vergessen ist, läßt sich nichts darüber sagen. Doch nicht umsonst, obwohl äußerst schweigsam, rückte Mattheson aus einer andern Oper von seiner Composition, aus der Ouver-

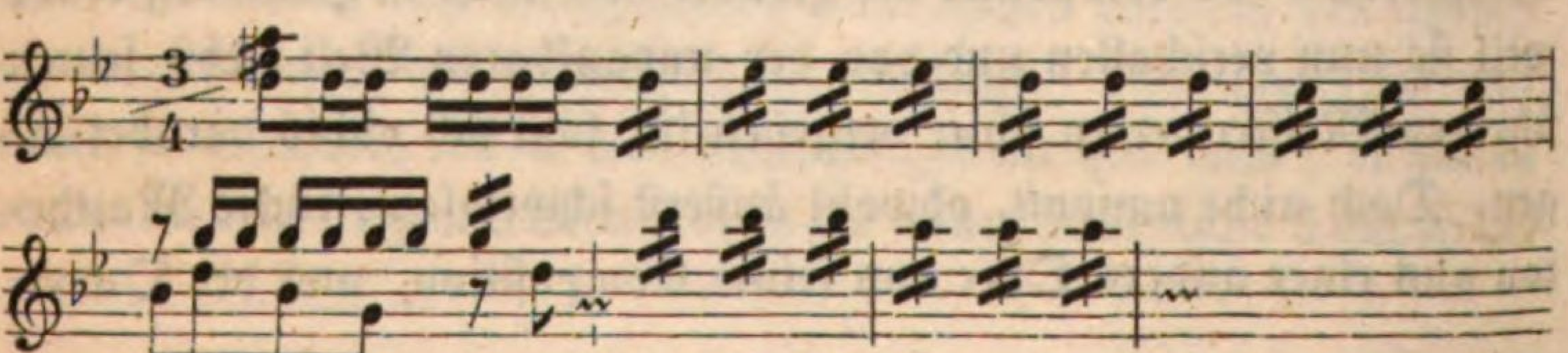
37) Sketch in Commemoration p. *8 und 42. History IV, 534.

38) Ehrenpforte S. 96.

türe zur Cleopatra, einige Takte in den Vollk. Capellmeister, angeblich um zu zeigen, daß man selbst in theatralischen, in „galanten" Werken Doppelfugen mit drei Subjecten ohne Pedanterie anbringen könne.[39]) Das Beispiel enthält das Fugenthema der Agrippina, auch die Tonart (Gmoll) stimmt überein. Dieses hätte Händel also aus einer Oper geborgt die fünf Jahre vor der Agrippina erschien und ihm wegen der Schlägerei wohl sobald nicht aus dem Gedächtniß kam. Vielleicht ist es so; doch steht uns auch noch frei, das Thema für einen derjenigen „Contrapunktsgriffe" zu halten, die Mattheson dem Händel abguckte. Die Fugenarbeit an sich hat Händel natürlich nie abschreiben wollen, da er in kürzerer Zeit etwas weit besseres machen konnte; der Ausdruck „den Originalien gäntzlich ähnliche Nachbildungen" ist also wieder Aufschneiderei. Hätte Mattheson sein Beispiel nur weiter bis zur Cadenz und bis zum Tonwechsel mitgetheilt, so würde der Unterschied noch mehr in die Augen fallen; doch soviel sieht man schon jetzt, daß Händel mit den Tönen spielt und schäkert wo es dem Hamburger „arbeitsam vorkömmt." Bei Händel ist es das Tonleben, das scheinbar ungebunden, doch nach inneren Gesetzen, hier diese dort jene Gestalt annimmt, bei Mattheson die Schulregel an deren Schnur sich die Notenköpfe heften; jener musicirt, dieser contrapunktirt. Mattheson hebt sein Fugenthema im Grundton an:
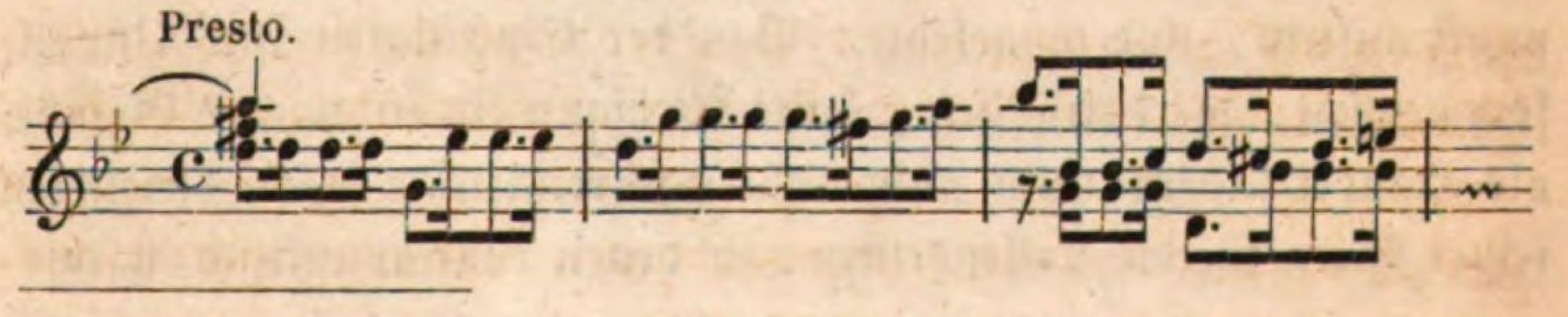


Händel wirft es herum, macht den Führer zum Gefährten und umgekehrt:



39) Vollk. Capellmeister S. 443.

beginnt so höchst originell in einem Ton der als Grundton der Quinte (d–a) selber als Quinte auf einen andern Grundton (d–g) hinweist. Der Eintritt erhält dadurch etwas Packendes, der Strom der Harmonie wird in ein anderes Bette geleitet, in die neue Tonart gleichsam hineingerissen. Auch hebt er das Thema in die Höhe, damit es besser zu Wort kommen und die in ihm beschlossene Kraft zu Klang und Lärm bethätigen kann. Der Gefährte hat die volle Länge, der Führer wird vor der Zeit abgebrochen. Händel will hier, wie so oft in seinen Ouvertüren, mit der Fuge nur scherzen. Im Verlaufe erscheinen allerlei Zwischengedanken, an denen es ihm nie fehlt wenn er recht aufgeräumt ist; die Wiederschläge werden ganz frei hier und dort hin geworfen. Das Ganze fliegt nur so vorüber. Mainwaring wird bei dieser Gelegenheit gelehrt. Händel's italienische und andere jugendliche Compositionen, sagt er, würden ohne Zweifel viel Seltenes aufweisen „wenn sie jetzt noch zu erhalten wären. Die Liebhaber der Kunst würden sie schier mit eben der Ehrerbietung ansehen, welche die Gelehrten den köstlichen Ueberbleibseln eines Livius eines Cäsar und eines Tacitus zollen. Die geringen Fragmente derjenigen Stücke, die uns zu Händen gekommen sind, haben in der That nur gedient den Verlust des übrigen schmerzlich beklagen zu lassen. Und wenn wir dem Leser berichten, daß die zwei ersten Absätze (Movements) von Händel's siebenter Suite in dem ersten Bande seiner Clavierstücke vormals als Ouvertüre in seiner berühmten Agrippina gestanden sind, so wird er weniger über die ausschweifende Bewunderung der venetianischen Zuhörer erstaunen, als über dieses Erzeugniß seines Genies bevor er noch völlig neunzehn Jahre alt war.“ [40]) Händel entlehnte für die 1720 gedruckte Suite keineswegs zwei ganze Sätze, sondern nur den Uebergang von dem einen zum andern, sicherlich wegen des besprochenen Fugeneintrittes:



40) Memoirs p. 67—68. Mattheson's Anmerkung zu dem 19jähr. Alter: „Da kommen wir wieder her! Händel war wenigstens 26 Jahr alt, als er die Agrippine aufführte.“ Lebensbeschr. S. 56. Er war genau 23 Jahre alt. In

Alles Uebrige enthält hin und wieder bloße Anklänge, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß dieses Clavierstück — er nennt es ebenfalls Ouvertüre — im Hinblick auf die Ouvertüre zur Agrippina entstand.

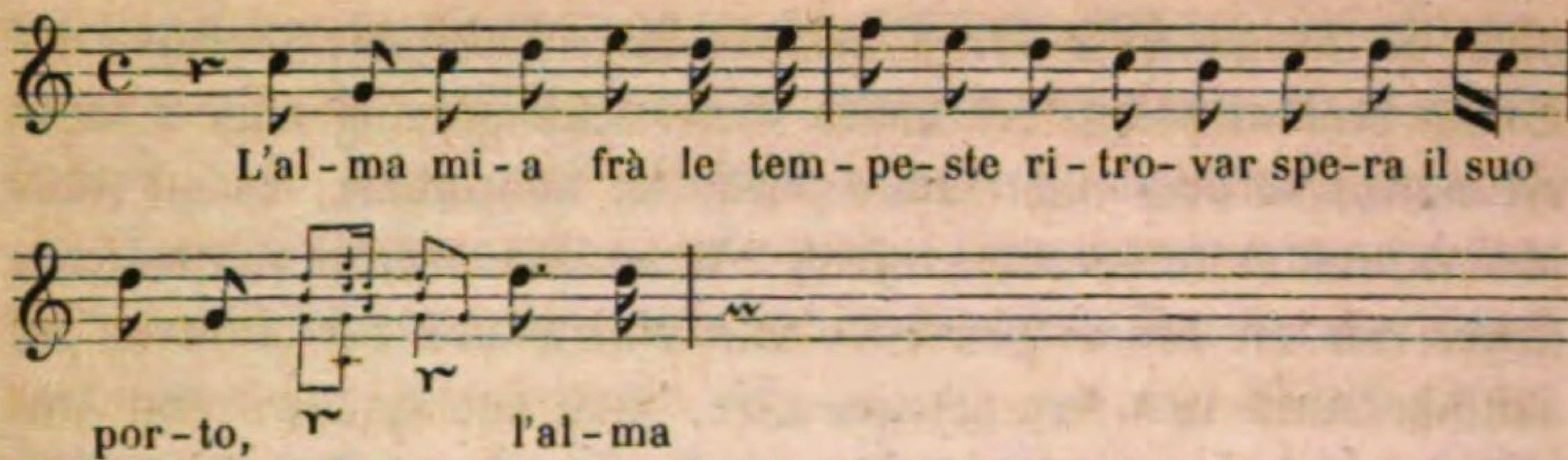
Die Oper behandelt römische Hofgeschichten und namentlich das Bestreben der Agrippina ihrem Sohne Nero die Krone zu verschaffen. Claudius, der Gemahl, ist in's Feld gezogen. Ein Brief benachrichtigt sie daß er im Seesturm umkam, sie läßt den Nero zu sich rufen. Hiermit beginnt die Handlung. Nero erfährt ihre Anschläge, ist sehr glücklich und bedankt sich in einer wohlklingenden Arie. Er solle durch Wohlthun das Volk sich geneigt machen, sie wolle die Hofschranzen Pallantes und Narcissus gewinnen, dann sei ihnen der Thron gewiß. Pallantes wird durch verstellte Liebesseufzer soweit gebracht, daß er der Kaiserin seine leidenschaftliche Zuneigung allerunterthänigst zu gestehen wagt, und damit ist er gefangen. Bei rechter Werbung für Nero soll er alles hoffen können; er singt: „heute steigt mein glückliches Schicksal von den Sternen zu mir herab (La mia sorte fortunata)" in Tönen die wir unverändert im Jephtha als Preisgesang auf Frieden und Freiheit (Freedom now once more possessing) wiederfinden und deren Hauptmotiv schon S. 179 mitgetheilt ist. Dieses Lied für Baß oder Bariton steht zu der voraufgegangenen Sopranarie des Nero auch hinsichtlich der Composition im Gegensatze: während jene einfach melodisch und dünn instrumentirt dahinglitt, haben wir hier eine interessante, harmonisch kunstreiche Arbeit abwechselnd im einfachen und doppelten Contrapunkt. Die Fortbewegung liegt aber nur zum Theil in der Melodie, größtentheils in der Harmonie, in den Accorden; der Gesang wird nicht geradezu unterdrückt, aber er herrscht auch nicht. Die Arie »Lusinghiera mia speranza« ist ähnlich geformt, und so findet es sich in seinen frühesten Werken nicht selten, daß die Melodie abgeht wenn der Contrapunkt auftritt, und umgekehrt. Von der Einseitigkeit und Unvollkommenheit, die darin liegt, hatte Niemand ein richtigeres Gefühl, als Händel selber; denn nicht unbedacht erklärte er später diejenigen seiner Arien für die vollendetsten, in denen contrapunktisch-harmo-

---

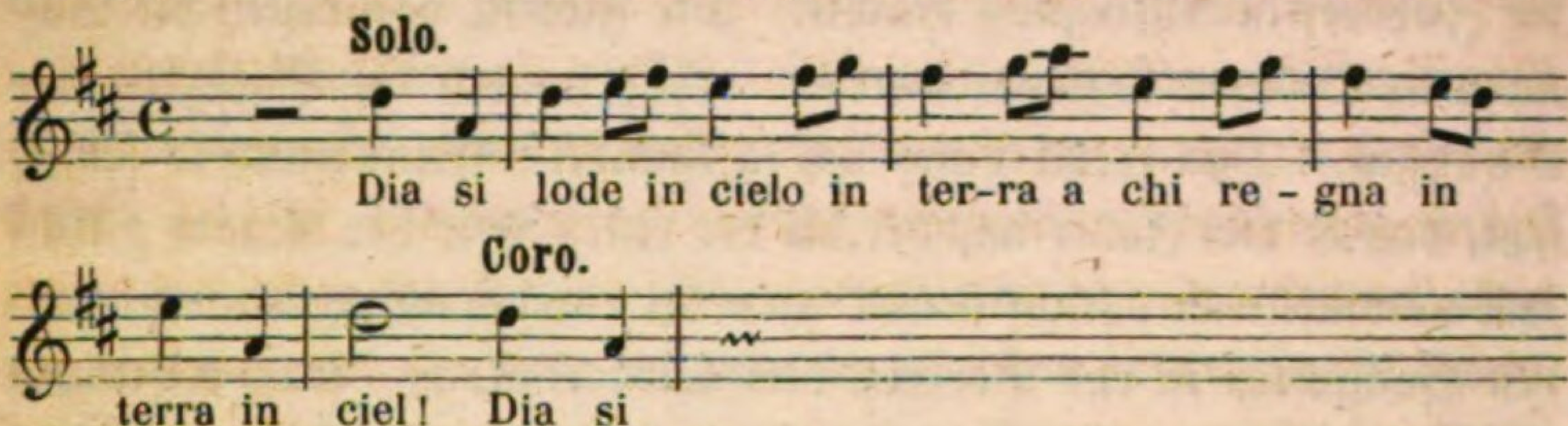
der Zeitrechnung sind Mainwaring und Mattheson beständig über den Fuß gespannt und durchgehends beide im Irrthum.

nische Reife mit einer vollen gesangmäßigen Melodie vermählt ist. Solche denkbar höchste Leistungen dieser Kunstgattung muß man in der Agrippina noch nicht suchen; was sie auszeichnet, ist die Fülle schöner, fast volksthümlich einfacher Melodien. Gleich das folgende liefert uns die besten Beweise. Als Narciß von der Kaiserin auf ähnliche Weise in's Netz gezogen wird, singt und sagt er: Auf Flügeln der Liebe, meine Schöne, will ich eilen deine Befehle auszurichten (Volo pronto e lieto). Dies war die erste Melodie welche die Zuhörer in Aufregung brachte. Die Flöten, von denen die Violinen in Octaven begleitet werden, erhöhen noch die Süßigkeit des Gesanges. Das Stück hatte sich in Händel's Erinnerung so festgesetzt, daß er drei Jahre nachher bei der ersten Arie des Rinald gleichsam unwillkürlich darauf verfiel und bei einer sonst ganz abweichenden Sangweise in das Vorspiel drei Takte einflocht, eben diejenigen von deren Kraft die Geister munter zu machen er sich überzeugt hatte. Die Melodie ist auch in der Agrippina kein Original mehr. Sie entsprang ihm zuerst in der Cantate Lungi da me zu den Worten »Tirsi amato adorato mio Nume«, er brachte sie also von Florenz mit. Aber die Umgestaltung ist ebenso bedeutend, als diejenige welche er später zum zweiten Male damit vornahm. In seinen allerletzten Lebensjahren nämlich, als schon alle seine Werke geschaffen waren, warf er noch einmal sein Auge auf diese Melodie, und nun mußte sie mit einem Texte, der ihrem Wesen erst recht entsprach, in das englische Oratorium Sieg der Zeit und Wahrheit (1757) wandern. Dieselben Töne, die früher im Munde eines Liebenden Verehrung und freudige Willigkeit aussprachen, fordern uns hier auf Zephyrs Wonnen ohne Rückhalt zu genießen (Pleasure's gentle zephyrs playing). Der zweite Theil des Liedes ist gänzlich umgearbeitet, in allen Stücken verbessert; er verschwimmt nicht mehr so mit dem Hauptheil wie früher, ist selbständiger reicher und schöner geworden. Auf solche Weise übermalte Händel den alten Entwurf und machte daraus diese wunderschöne Sommerlandschaft.

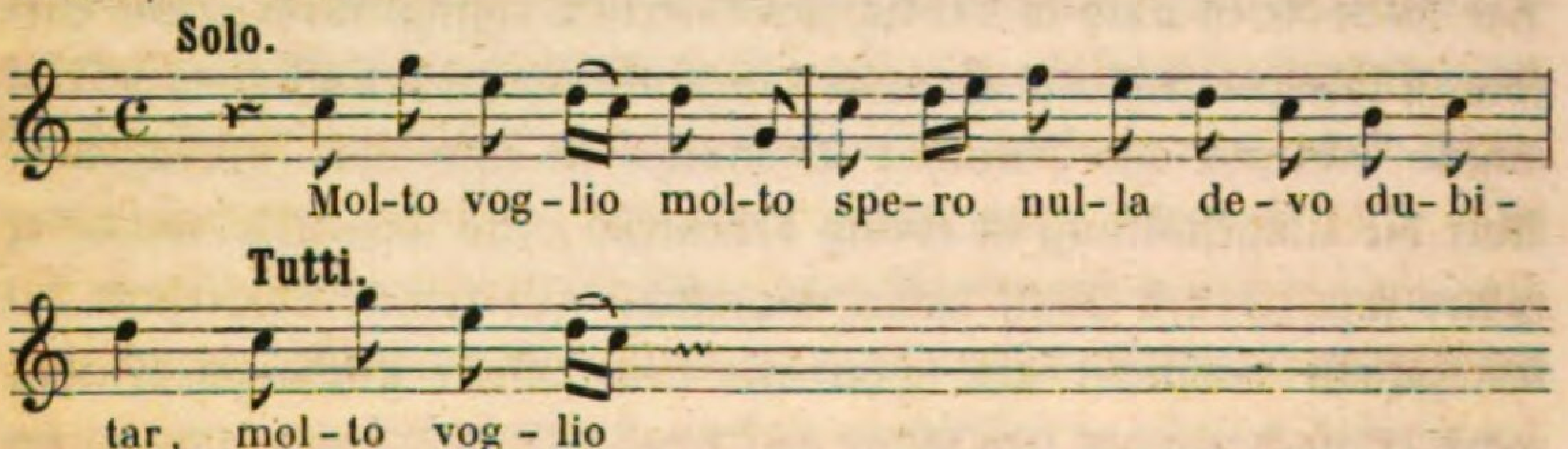
Als der Kaiserin der erste Schritt geglückt ist, stimmt sie in froher Hoffnung des Gelingens jenen Gesang an, der ihren Charakter, Muth und Uebermuth, so vortrefflich ausdrückt und der bald weit und breit berühmt wurde:



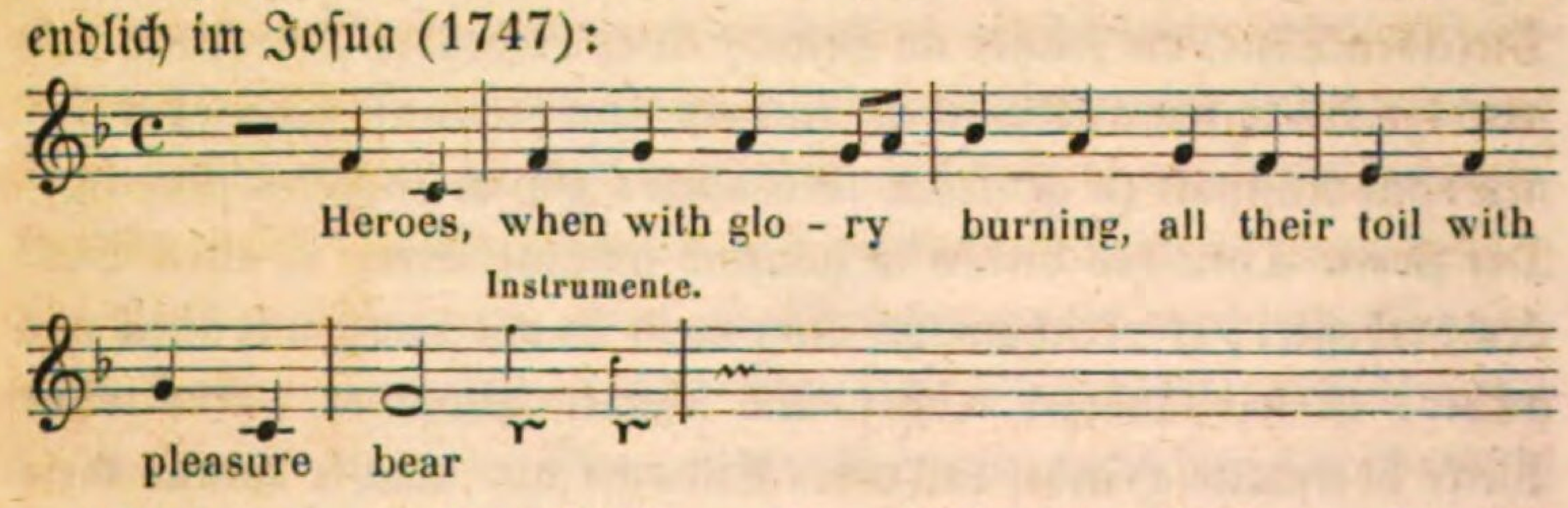
Händel hat wiederholt davon Gebrauch gemacht; schon nach einigen Wochen in einem Chor des römischen Oratoriums Resurrezione:



darauf im Rinald:

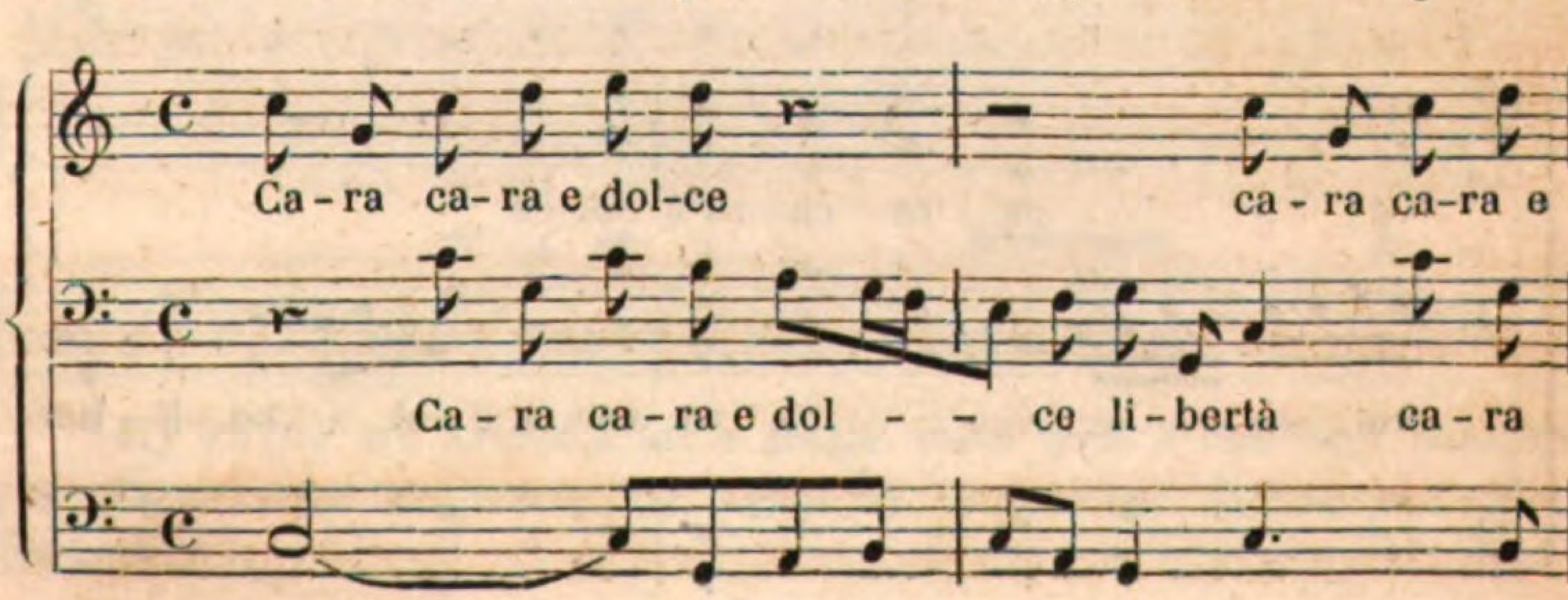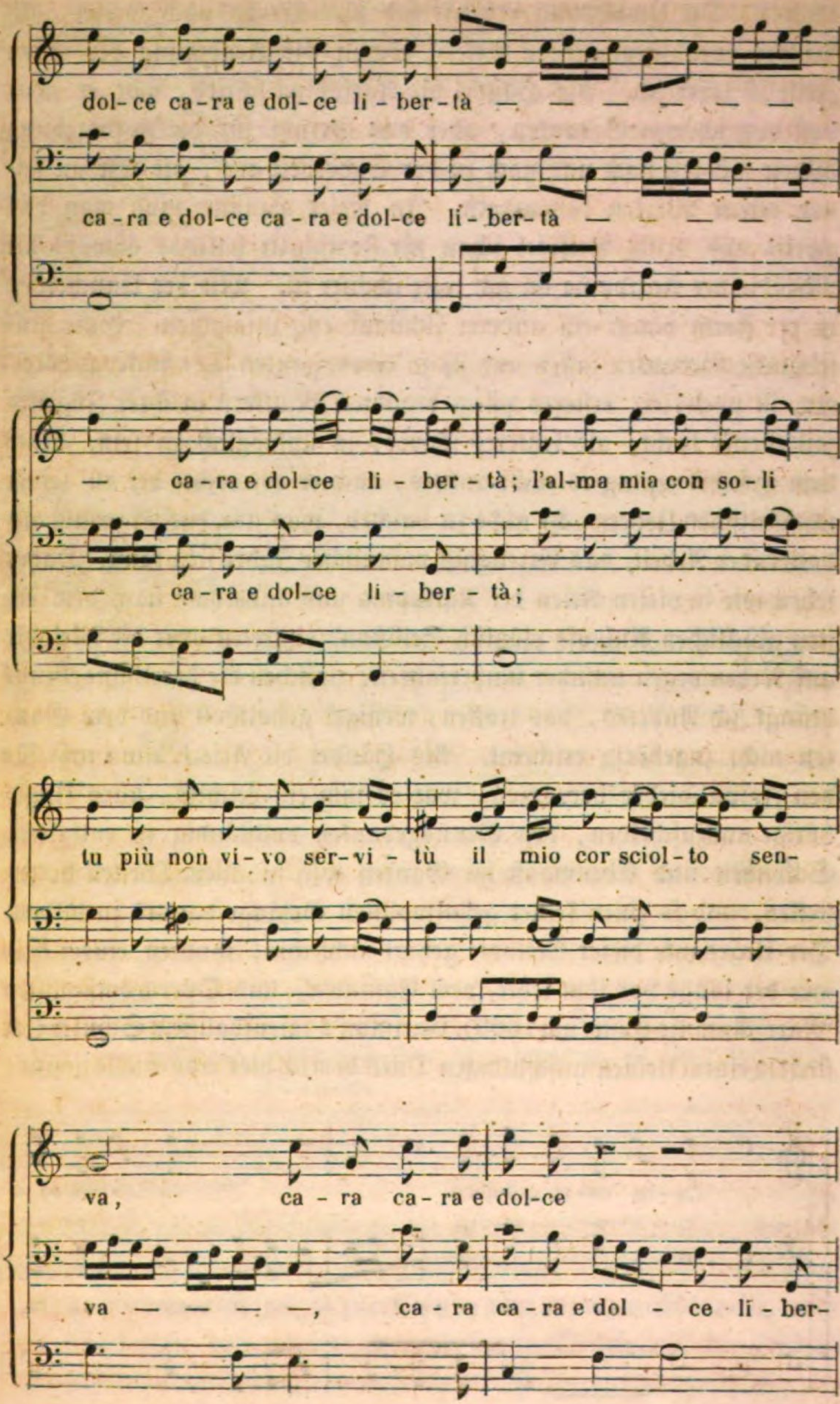


an beiden Orten, wie man sieht, nur als Vorbild dessen Wirkung mit möglichst abweichenden Tönen auf's neue erreicht werden sollte; endlich im Josua (1747):
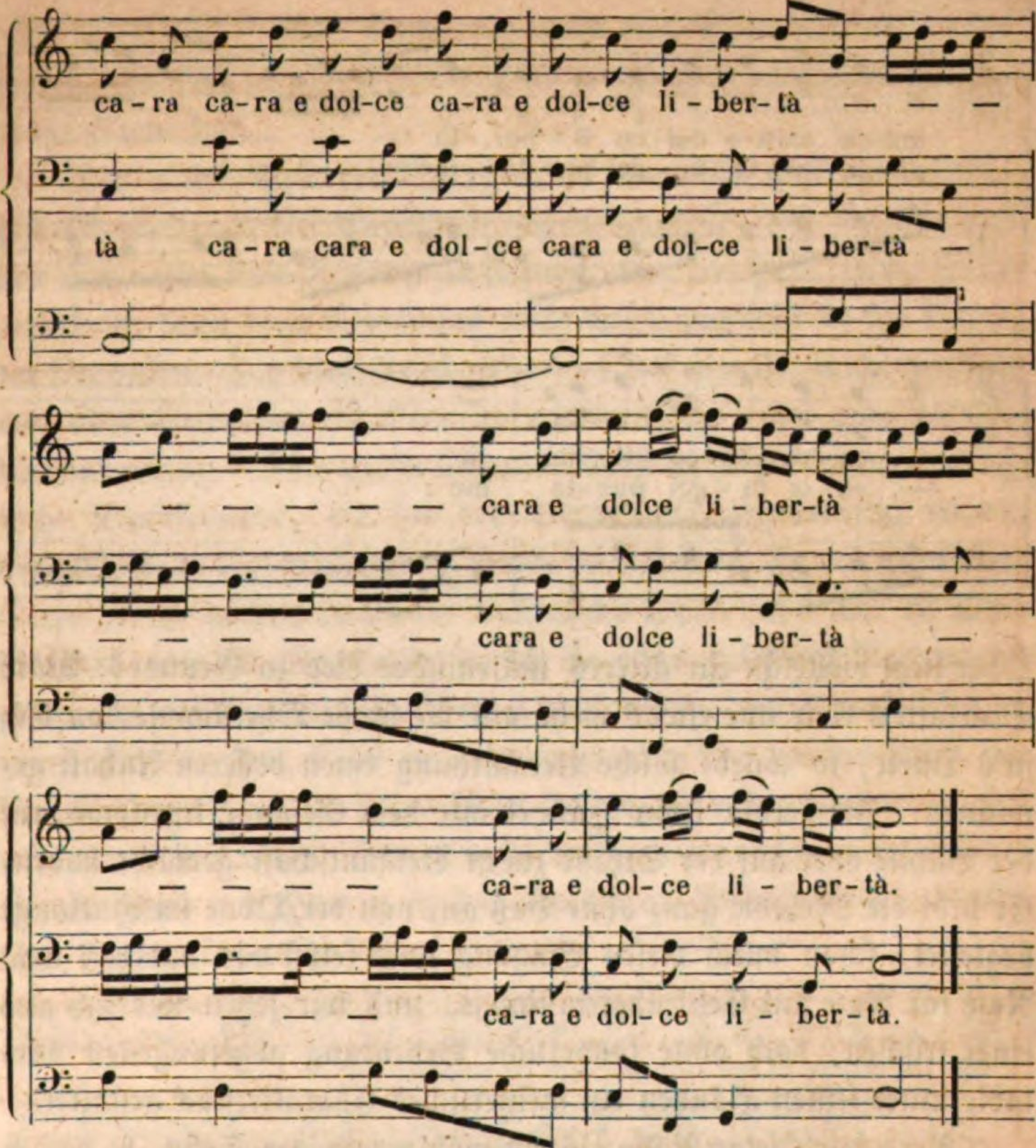


und hier in engem Anschlusse an die ursprüngliche Melodie. Es läßt sich wiederholt beobachten, daß Händel in der Nachbildung eines beliebt gewordenen Gesanges zuerst mehr oder weniger abschweift, endlich jedoch mit den gewonnenen reicheren Mitteln auf die frühere Grundform treu zurückgeht und dann erst ihren Gehalt völlig er=

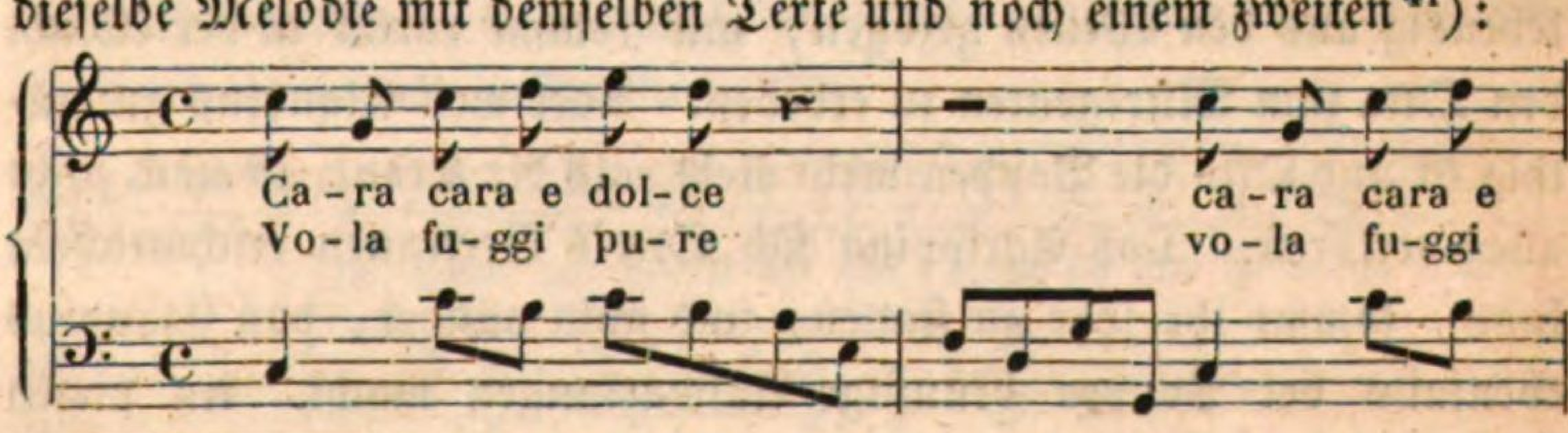
schöpft. Die Umbildung erstreckt sich hier überall noch weiter, als bei der voraufgegangenen Arie. Schon die Aenderung der ersten Zeile ist lehrreich. Als Händel die Agrippina schrieb, war er zwar voll von schönen Gedanken, aber das Gefühl für die Formgebung bildete sich erst nach und nach zu der Sicherheit aus, die wir an seinen reifen Werken bewundern. In dieser Hinsicht muß man das zweite und dritte Beispiel schon für Fortschritt halten, obwohl die Melodie der Agrippina an sich weit schöner ist. Mit der Unsicherheit in der Form hängt ein anderer Umstand eng zusammen. Gute musikalische Gedanken fassen und sie zu einem ganzen Tonstücke ausbreiten, ist zweierlei; ersteres pflegt begabten Musikern in ihrer Jugendzeit ebenso leicht, als letzteres schwer, ja unmöglich zu sein. Auch dem Händel erging es nicht anders, auch er vermochte bei all' seiner musikalischen Uebermacht nicht zu haschen, was nur das Ergebniß andauernder Arbeit, das Erzeugniß männlicher Jahre sein kann. Daher sehen wir in vielen Arien der Agrippina und anderswo nach dem ersten glücklichen Anlaufe plötzlich Stillstand eintreten oder die Melodie auf Nebenwegen unsicher umherfahren; zwischen die herrlichste Musik drängt sich Anderes, das trocken, weniger gehaltvoll und dem Ganzen nicht zugehörig erscheint. Als Händel die Arie L'alma mia für den Josua wieder hervorzog, war es ihm ein Leichtes, alles Ungehörige auszuscheiden, den Grundgedanken vollständig zu entfalten, Schönheit und Ebenmaaß im Ganzen wie in allen Theilen herzustellen, und so einen seiner gehaltvollsten Gesänge daraus zu bilden. Der Urgedanke dieser Melodie gehört nicht ihm, sondern einem Römer der lange vor ihm lebte, dem Cantaten- und Operncomponisten Marc' Antonio Cesti (um 1660), Carissimi's talentvollstem Schüler; er steckt in einem kleinen unschuldigen Duett dem ich hier eine Stelle gönne:
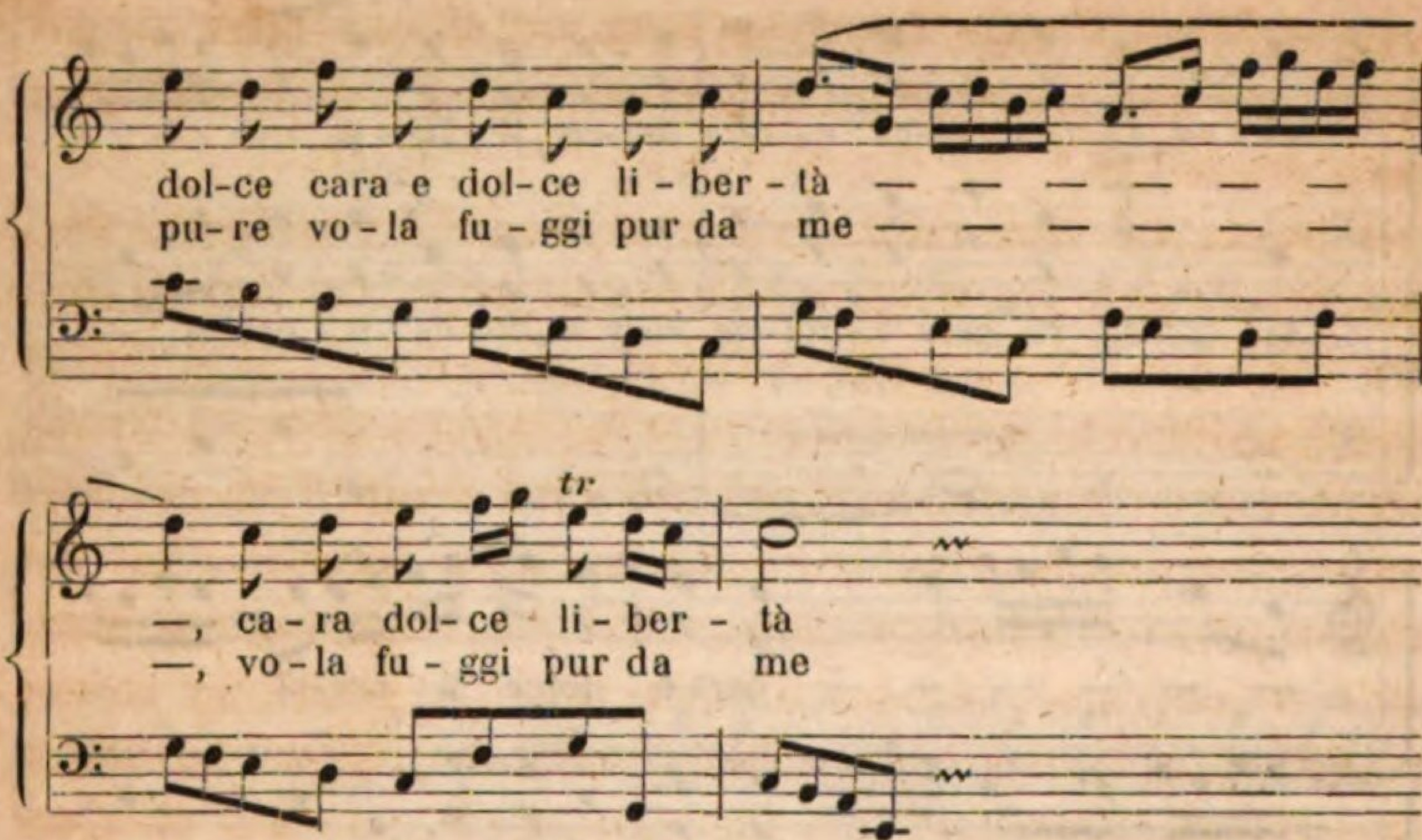



dol- ce ca - ra e dol- ce li - ber - tà — — — — — —
ca - ra e dol-ce ca - ra e dol-ce li - ber - tà — — — — —
— ca - ra e dol-ce li - ber - tà ; l'al-ma mia con so - li
— ca - ra e dol-ce li - ber - tà ;
tu più non vi - vo ser - vi - tù il mio cor sciol - to sen-
va, ca - ra ca - ra e dol-ce
va — — — —, ca - ra ca - ra e dol - ce li - ber-



Nur den Hauptgedanken hat Händel aufgegriffen. Es ist aber zu bezweifeln, daß er hier aus erster Quelle schöpfte. In einer gedruckten Sammlung der schönsten Arien von Al. Scarlatti finde ich dieselbe Melodie mit demselben Texte und noch einem zweiten[41]):



41) Thirty six Arietta's for a single voice with a thorough Bass for the Harpsichord etc. Comp. by Signor Al. Scarlatti. London [um 1750]. Fol. obl. Nr. 14.
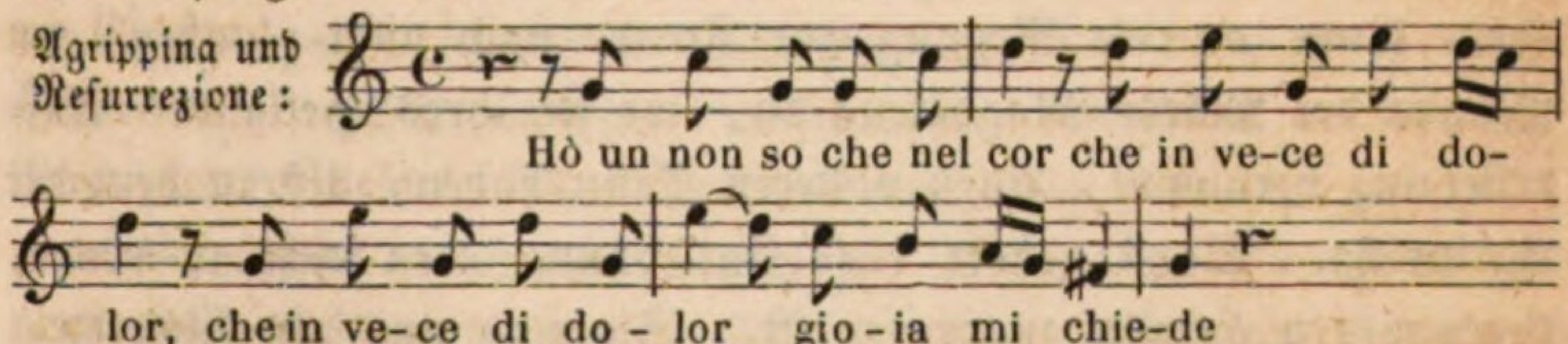


Oder liegt vielleicht ein älteres italienisches Lied zu Grunde? Wäre Scarlatti's Arie nur etwas mehr als die bloße Oberstimme von Cesti's Duett, so würde solche Vermuthung einen besseren Anhalt gewinnen. Immerhin kann Händel mit dem Gesange irgendwo auf der Bühne oder auf der Straße zuerst Bekanntschaft gemacht haben. Er hebt die Melodie ganz ohne Baß an, von der Oboe im Einklange begleitet: schon durch diesen Eingang wird selbst das anders, was Note für Note mit Cesti übereinstimmt, und wir sehen wie sich aus einer frischen, doch ohne sonderliche Bedeutung abgesungenen Melodie unter seinen Händen ein meisterliches Charakterstück gestaltet.

Nero spielt seine Rolle als ein wohlgerathener Sohn, so daß er in kurzer Zeit sammt der trefflichen Mutter den Thron besteigen kann. Dabei erscheint ein kunstvoll angelegtes aber nicht ausgeführtes Quartett. Zum Unglück ist Claudius durch den Feldherrn Otto noch lebendig aus den Wellen gezogen, und kommt zurück in der Absicht den Otto zum Mitregenten zu erheben. Aber weil Claudius gutmüthig ist und Otto die Poppea mehr liebt, als die Krone, ist noch nicht alles verloren. Daß Agrippina sich Otto's Vertrauen erschmeicheln kann, kommt ihr sehr zu statten, und nicht minder, daß Claudius ebenfalls der Poppea brünstige Aufwartungen macht. An diesen Dingen spinnt sich die Handlung ab. Es geht unserer Oper nicht besser, als den andern aus damaliger Zeit; sobald sie an einen gewissen Punkt, an die Liebelei, gekommen sind, verlaufen sie alle in

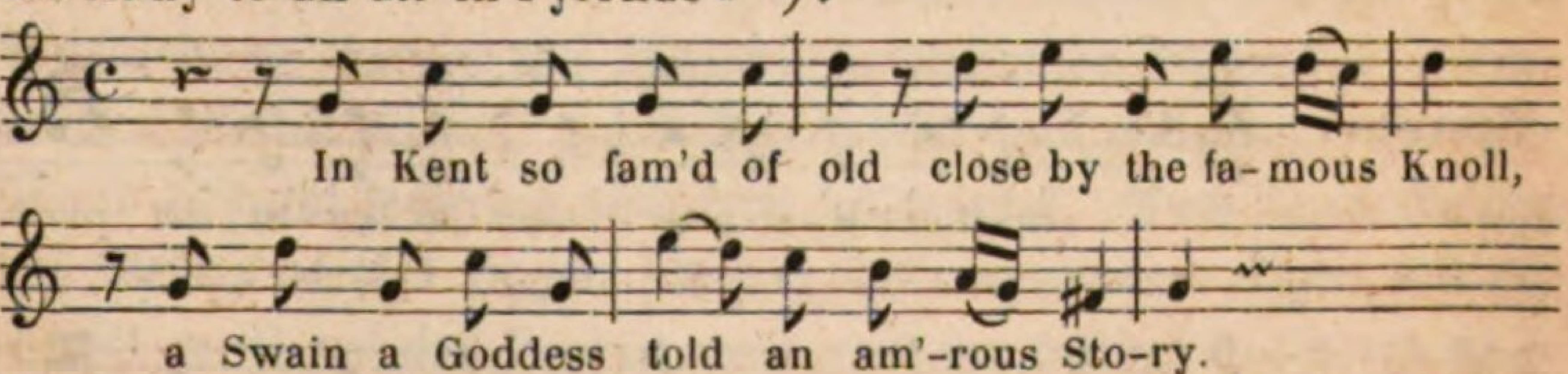
derselben Weise. Man kann nicht mehr und nichts besseres darüber sagen, als daß der Stoff theatralisch angelegt ist und jeder Act eine große Scene hat.

Die nächste Arie der Agrippina ist ebenfalls sehr merkwürdig. Als sich wieder bessere Aussichten zeigen, singt sie: Ich fühle in meinen Schmerzen eine Regung zur Freude, aber das Herz, so zur Furcht gewöhnt, kann diese Wandlung nicht fassen und hält sie für Betrug der Gedanken. Die Melodie ist nicht bloß stellenweise, sondern durchweg ohne Grundbaß mit Violinen im Einklange, also ganz und gar Unisonogesang. Ihre große Popularität ist mehrfach bezeugt. Englische Kunstfreunde, die bei der Vorstellung gegenwärtig waren, brachten sie in Abschrift mit zu Hause und steckten sie mit demselben Texte in die nächste Londoner italienische Oper. Es war die Oper Pyrrhus von Al. Scarlatti, in die sie ohne Händel's Namen einging. Pyrrhus, 1694 für Neapel geschrieben, wurde nach Burney zuerst am 14. Dec. 1708 in London gegeben[42]); daraus folgt natürlich, daß Händel's Oper schon in der oben angenommenen Zeit entstanden sein muß. Schon mehrere Monate vorher hatte Händel sie mit Haut und Haaren in das Oratorium Resurrezione gebracht. Der Anfang lautet an beiden Orten:

Agrippina und Resurrezione:



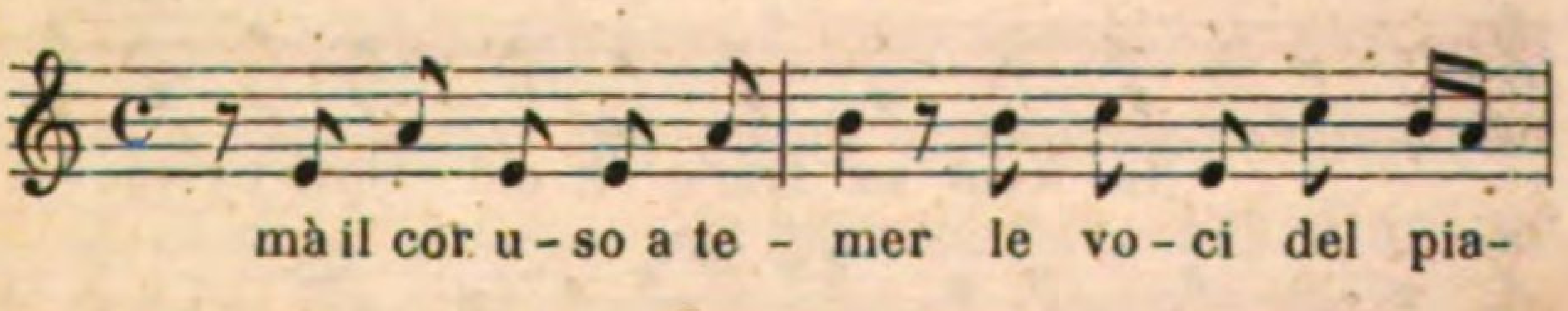
Aus dem Pyrrhus ging sie bald ganz in's Englische über. In einem großen Sammelbande gedruckter Arien aus dieser Zeit fand ich ein Lied, überschrieben »Conjugal Love, made on a Man of Quality and his Lady to an air in Pyrrhus«[43]):



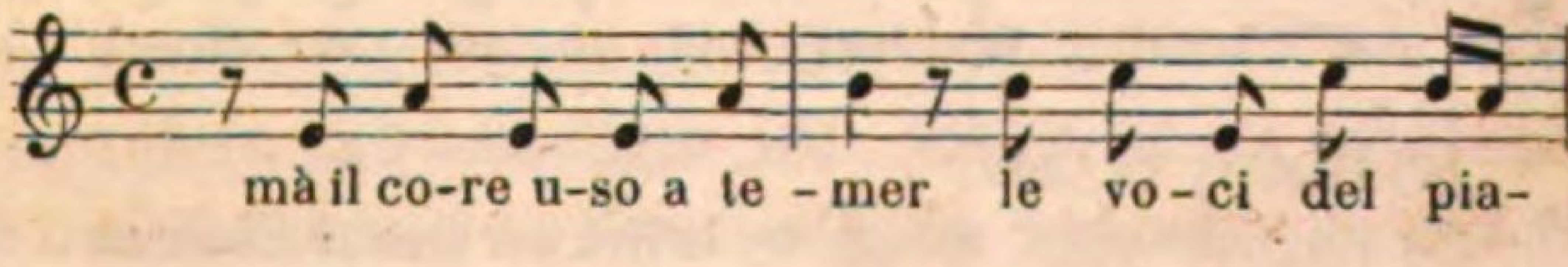
42) History IV, 207.
43) English Songs, Sammelb. in Fol. im Britisch Museum G $\frac{305}{189}$.
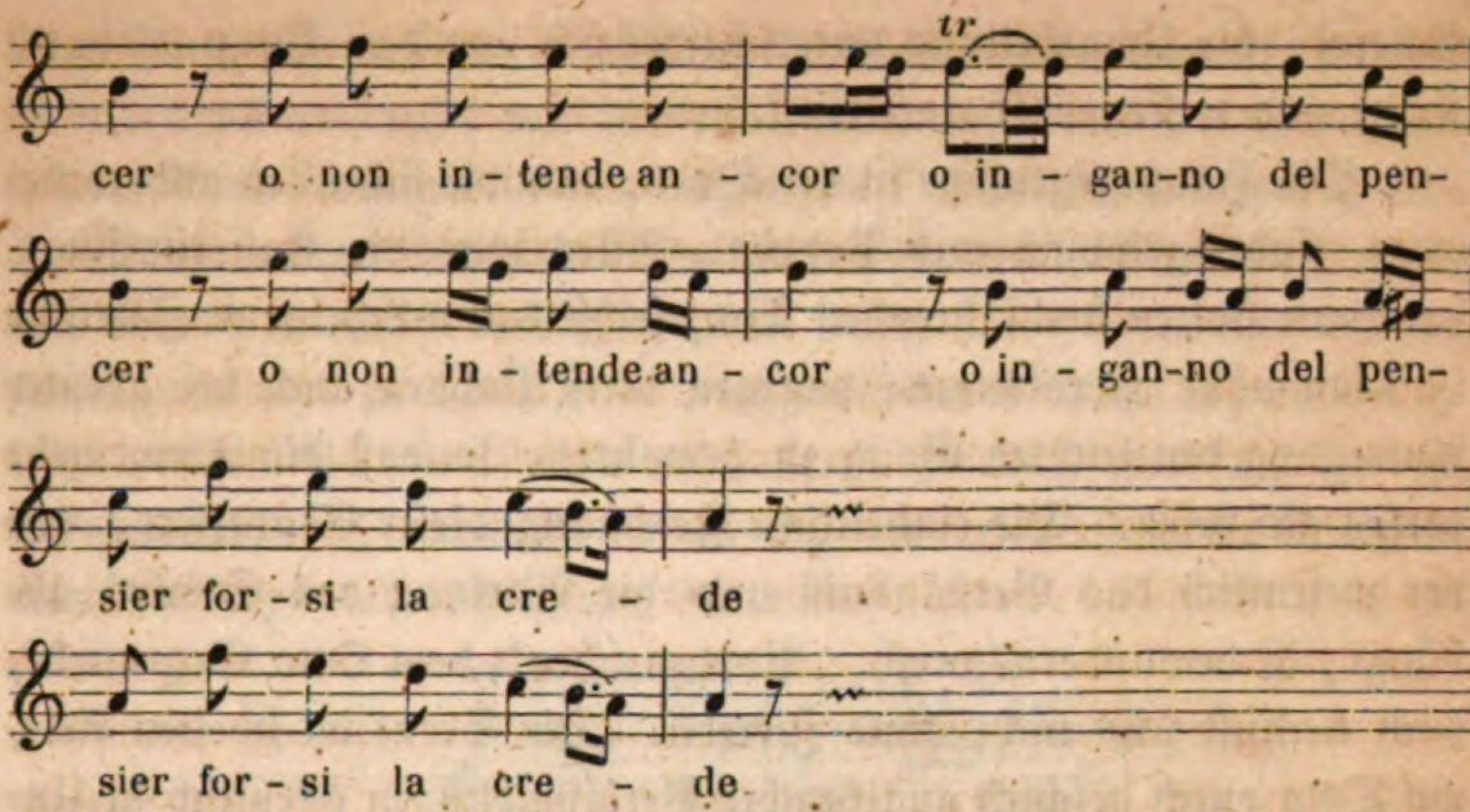
Es sind die ersten Töne welche von Händel nach England drangen, und so sonderbar auch die Uebertragung ist, sieht man doch wie sie hier gleich Wurzel schlugen. Die Vermuthung, daß die Arie garnicht von Händel, daß sie wohl von Scarlatti sei, ist unstatthaft; denn Händel bildete um, was er entlehnte, dieses Lied ist aber überall dasselbe geblieben. Durch seine Aufnahme in das römische Oratorium ist seine Urheberschaft noch mehr bekräftigt. Alessandro Scarlatti war in Rom, als das Oratorium Resurrezione entstand und sein Sohn Domenico, wahrscheinlich auch er selber, bei Aufführung der Agrippina in Venedig anwesend. Wie konnte Händel es wagen in zwei unmittelbar nach einander entstandenen Werken eine Arie vorzuführen, die dieser berühmteste aller lebenden italienischen Meister genau so gesetzt hatte? Nimmer würde er sich ein solches Armuthszeugniß ausgestellt haben. Die Herübernahme in die Auferstehung ist wahrscheinlich Nebenursachen zuzuschreiben, nicht Händel's freiem Entschlusse. Die römischen Cardinäle, denke ich mir, wünschten Einiges aus der Oper zu hören, die so viel von sich reden machte und die ihnen wegen des Verbotes aller Opern in Rom nicht ganz vorgeführt werden durfte; man nahm nun besonders diese Arie auf, weil die Worte, das eingeschüchterte und durch Leiden gebeugte Herz könne an die Regung zur Freude noch nicht glauben, im Munde der Maria Magdalena da, wo sie ihres Heilandes Auferstehung vernimmt, einen volleren Sinn haben, als in dem der Agrippina. Sonst gehört diese Entlehnung eben nicht zu denen, derentwegen Händel zu preisen ist. Sie mag uns ein Fingerzeig sein, daß der Styl der damaligen Oratorien von dem der Opern wenig verschieden war. Der Mitteltheil des Gesanges weicht um ein Geringes ab:

Agrippina:



Resurrezione:
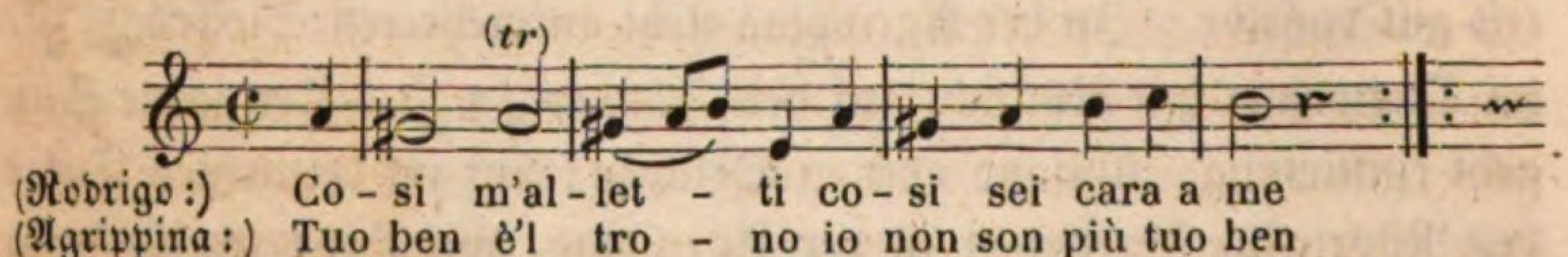




Hier wird man schon auf den ersten Blick die letztere Version als die richtigere erkennen, sie ist namentlich für Gesang, aber auch schon der bloßen Symmetrie wegen besser. Von den sonstigen kleinen Varianten gilt dasselbe. In der Agrippina steht an mehreren Stellen ♩. ♪, im Oratorium mit Rücksicht auf den Sänger ♩ 𝄾 ♪. Der ganze Satz geht einstimmig, unisono oder in Octaven, nur im drittletzten Takte des Ritornells schreitet er in der Agrippina zwei Töne zweistimmig fort; in der Auferstehung läßt Händel die Oberstimme pausiren um die Einstimmigkeit folgerecht durchführen zu können, was ebenfalls Correctur ist. Sodann fehlt der Agrippina das kleine vollstimmige Nachspiel mit dem im Oratorium das Lied beschlossen wird und durch welches, indem die Hauptgedanken der Melodie in volle Harmonie verflochten noch einmal wiederklingen, einem fühlbaren Bedürfniß der Zuhörer Genüge geschieht. Hierin hätten wir denn einige innere und, wie mir scheint, unumstößliche Beweise für das Vorhandensein der Agrippina vor Ostern 1708. Es giebt deren noch mehrere. Claudius' Prahlerei von Roms Siegen (Cade il mondo) benutzt in der Auferstehung Lucifer um ähnliche hochfahrende Gedanken auszudrücken (Caddi e ver), einen Ton erhöht und verbessert. Dasselbe Motiv erscheint späterhin noch öfter bei Händel. Auch einen Gesang des Pallantes (Col raggio placido della speranza) eignet sich der Teufel zu (O voi del' Erebo), und noch vortheilhafter als den vorigen. Was Pallantes in der angenehmen Hoffnung belohnter Treue absingt, dient später zu einer geharnischten Drohung und lärmenden

Raserei; die Umarbeitung unterscheidet sich von dem Original durch Kürze und treffende Charakteristik.

Die Hauptgegensätze in der Oper, um die sich alles andere bewegt, sind Agrippina und Poppea. Alles was die Kaiserin singt, hat einen stolzen hochfahrenden Ton, selbst das anscheinend Zärtliche ist nicht ohne Heroismus; dagegen weiß Poppea auch bei größter Aufregung den leichten Gang zu bewahren, so daß die Töne mehr perlen als rasen. Die einheitliche Zeichnung dieser Charaktere, von der wesentlich das Verständniß und die Wirkung des Stückes abhängt, ist bewundernswerth. Poppea schenkt dem Otto Gegenliebe, doch neckisch und nicht ohne Ziererei. Die Scene im zweiten Acte, wo Otto durch geschickt angebrachte Verläumdungen öffentlich in Ungnade fällt und von Allen verlassen wird, ist die beste. Auch die Geliebte, die ihn nach Agrippina's Einflüsterungen treulos glaubt, weist ihn mit einer Tanzarie aus Rodrigo von sich:
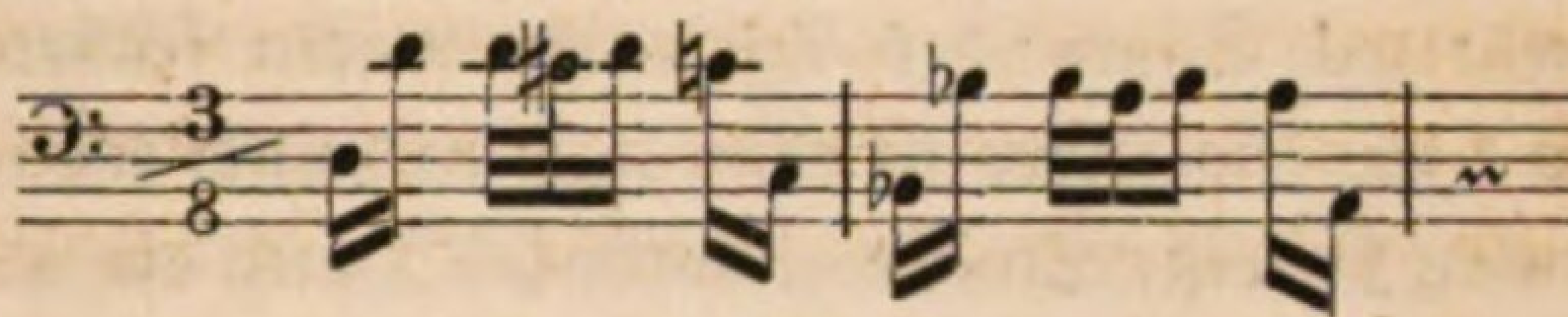


wobei der Hohn um so schärfer trifft, je lebhafter die schöne Melodie dahinfließt. Hier steckt noch eine Feinheit. Unmittelbar vorher hatte Agrippina den Otto in einem solchen Tanzliede verhöhnt; nun greift die von ihr verleitete Poppea diesen Ton auf, folgt ihr also auch hierin fast willenlos und zeigt dadurch die Unselbständigkeit ihres Zornes. Was Claudius seiner Angebeteten vorsingt (Pur ritorno), stammt aus der florentinischen Cantate Filli adorata, ist aber im Gesange so ganz anders geworden, daß der Fremdling nur an der unverändert beibehaltenen Hauptfigur des Basses zu erkennen war.

Außer den schon genannten sind noch mehrere hervorragende Sätze in spätere Werke eingegangen. Dahin gehört zunächst die reizende Arie der Poppea von dem Liebesfeuer welches in's Herz dringt daß man nicht weiß wie — »E un foco quel d'Amore«[44]) —, in der sich ihre volle Grazie und Schalkheit offenbart. Er hat den
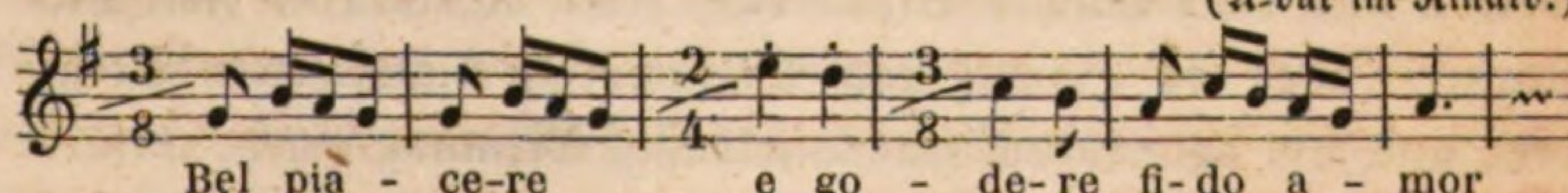
44) Die Sätze, welche in Händel's Handschrift vorliegen, sind nach seiner Orthographie angeführt.

Satz für eine seiner größten Cantaten, Fillide e Aminta die in Rom oder Neapel entstand, mit denselben Worten wieder benutzt. Zwei andere Arien nahmen in dem englischen Oratorium Zeit und Wahrheit Platz, wovon bald weiter die Rede sein wird. Der erste Gesang des dritten Actes (Tacerò) gehörte später als »Great in wisdom great in glory« zu denen, die nach Umständen in die Oratorien gelegt wurden[45]); die Umbildung erstreckt sich hier wieder über den ganzen Satz. Die charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Composition, der auf- und absteigende Grundbaß



erinnert an einen Lieblingsgang des R. Keiser und mag denen beizuzählen sein, die man nach Mattheson's Zeugniß als hamburgisches Eigenthum ansah. Uebrigens ist es merkwürdig, daß sich unter Händel's italienischen Tonwerken fast gar keine Anklänge an Keiser'sche Melodien finden, soviel ich auch danach gesucht habe. Bei Vorführung der Agrippina auf dem dortigen Theater (1718) fanden mehrere Veränderungen statt, besonders im letzten Act. Die Arien, die den Sängern nicht anstanden, wurden durch andere ersetzt; auch ein Hauptlied der Poppea (Bel piacere), in welchem sie sich nach endlicher Verständigung mit Otto auf's neue in Liebesscherzen einläßt, fiel hinweg, weil die Hamburger den Rinald, wo Händel es zu denselben Worten um einen Ton erhöht beibehielt, schon vor der Agrippina auf's Theater gebracht hatten. Der dreiste Wechsel des zwei- und dreitheiligen Taktes, der durch den ganzen Satz geht und zu Anfang sich so gestaltet:

(A-dur im Rinald.)



verleiht diesem sehr beliebt gewordenen Liede eine hervorstechende Originalität. Mit der letzten und sehr schönen Arie (Se vuoi pace)

45) A Grand Collection of Celebrated English Songs Introduced in the late Oratorios Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for J. Walsh. Fol. p. 33—35.

umschmeichelt Agrippina den liebwerthen Gemahl, doch nicht dem Hasse Raum zu geben wenn er sich des gewünschten Friedens erfreuen wolle, und hilft so den allgemein ersehnten Ausgang herbeiführen. Nach vielen Jahren hat Händel sie noch einmal behandelt und ihr dann erst, in breiterer Ausbildung und vollerer Instrumentation, ihren rechten Schmuck angelegt. So kam sie zu Worten, die auf die nie betrügliche göttliche Weisheit hinzeigen (Wise men flatt'ring), als Einlage in den Judas Makkabäus. In dieser Fassung ist sie eine von Händel's letzten Arbeiten.

Bei mehreren Sätzen der Agrippina waren frühere Quellen nachzuweisen, und sie selber ist dann nach und nach für so manchen späteren Tonsatz die erste Quelle geworden. Durch die ausgedehnte Entlehnung hat Händel deutlich zu verstehen gegeben, von welchem Gesichtspunkte aus die Oper am richtigsten zu würdigen ist. Als Gesammtwerk hatte sie in seinen Augen wenig oder nichts zu bedeuten, sonst würde er sie später nicht aufgelöst, sondern umgebildet haben; aber er blickte darauf als auf eine Fundgrube der frischesten und eigenthümlichsten, wenn auch noch der vollen Gestaltung harrenden Tongedanken. Hierin besteht ihr Werth und ihr Unwerth. Das ganze Werk bleibt ein Meisterstück, obwohl eigentlich kein bleibend Ganzes da ist und kein einziger Satz für meisterhaft oder untadelig d. h. in Händel's Sinne für unverbesserlich ausgegeben werden kann. Die Meisterschaft offenbart sich hier in der Hervorbringung der Melodien, nicht in der Gestaltung und allseitig reifen Durchbildung der Tonsätze. Daß dieses eine gewisse Einseitigkeit bedingt, liegt auf der Hand: die Melodie wirkt so wie sie zur Welt gekommen ist, ihr fehlt das Gegengewicht, von Instrumentation läßt sich kaum reden; hierin werden uns die römischen Stücke bald einen bedeutenden Fortschritt zeigen. Zwar soll Händel nach Mainwaring's unsicherem Vorgeben, aus dem bald darauf eine landläufige Meinung ward, mehrere Blaseinstrumente, namentlich die Waldhörner, durch Anwendung in seiner Agrippina bei den Italienern eingeführt haben[46]); aber die Hörner erscheinen bei ihm erst viel später und nirgends in den auf

46) Memoirs p. 53. Nach p. 174 könnte man diese Einführung richtiger auf seine späteren Opern beziehen.

der italienischen Reise entstandenen Compositionen. Dergleichen Einführungen sind zwar an sich keine Heldenthaten, doch von einem Ausländer der an dem betreffenden Orte nur wenige Wochen rastet, gewiß nicht leicht zu bewerkstelligen. Dennoch ist auch diese Angabe nicht ohne geschichtlichen Halt; sie ist nur, wie so oft bei diesem ersten Biographen, ein ungegründeter Ausdruck eines wohlbegründeten Verdienstes. Schon Händel's damalige Musik, besonders die in Rom entstandene, hat etwas dazu beigetragen den Blaseinstrumenten auf der italienischen Bühne ein volleres Bürgerrecht zu verschaffen. Man duldete sie hier ungern im Sologesange, weil sie ihn leicht bedeckten und der zarten Cantilene wie den so sehr verfeinerten Violinen gegenüber oft Mißklänge verursachten. Selbst Scarlatti, der sonst doch allerlei Neues wagte, konnte sich sein lebelang nie recht damit befreunden; noch 1725 als sein Schüler Hasse ihm den jungen Flötisten Quanz zuführen wollte, wehrte er ab: „Mein Sohn, ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch.“[47]) In Hamburg blies man schon seit geraumer Zeit recht wacker dazwischen, auch Bononcini lernte es in Deutschland; doch hing die Vervollkommnung dieses Theils des Orchesters zunächst ab von dem Aufkommen großer Virtuosen auf Blaseinstrumenten, und Händel's Verdienst ist es, das so zubereitete Material in seinen folgenden, namentlich in den seit 1720 gesetzten Opern zuerst für die Bühne allgemeingültig verwerthet zu haben.

Eine Oper wie Agrippina war ganz geeignet den ausschweifendsten Beifall hervorzurufen. Wer mit einem solchen Ausbund jugendlicher Melodien, in denen sich Schönheit und Wahrheit die Hand reichen und die bei leichtester Faßlichkeit durch ungewöhnlich hohen Aufschwung überraschen, aufgezogen kommt, kann aller Orten auf Beistimmung rechnen, wievielmehr in Italien, wo kein Feuer schneller zündet als das musikalische und wo kühles Lob ein unbekanntes Ding ist! „Die Zuhörer wurden von dieser Aufführung so bezaubert“, sagt Mainwaring, „daß ein Fremder sie nach der Art wie sie gerührt waren alle mit einander für wahnsinnig gehalten haben würde. Bei jeder kleinen Pause ertönte das Theater vom Jauchzen,

47) Marpurg, Historisch-kritische Beiträge I, 228.

von dem Ruf Viva il caro Sassone! und andern Ausdrücken ihres Beifalls die zu extravagant sind als daß man sie nennen möchte. Sie waren durch die Größe und Hoheit seines Styls gleichsam wie vom Donner gerührt: denn nimmer vorher hatten sie alle Kräfte der Harmonie und Melodie so dicht geordnet und so gewaltig verbunden gehört. Diese Oper zog die besten Sänger und Sängerinnen von den andern Häusern an sich."[48]) Hinsichtlich der Verbindung voller Harmonie und Melodie hat Mainwaring zwar zu sehr Vorstellungen einer späteren Zeit auf diese Oper übertragen, doch für italienische Ohren war schon in der Agrippina ein Vollklang, der ihnen überraschend neu sein mußte. Ein gutes Geschick fügte es, daß sich unter den anwesenden fremden Zuhörern der Prinz Ernst August von Hannover befand. Die Venetianer erzeigten ihm große Ehre, wie in einer hamb. Zeitung vom Jahre 1709 steht; die Fürsten des Hauses Braunschweig-Hannover betrachteten sie als alte Wohlthäter, des Prinzen Vater Ernst August war in seiner Vorliebe für Venedigs Opernspiele soweit gegangen, daß er sich in diesem Theater eine stehende Loge miethete, die sein Haus auch nach seinem Tode (1698) bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu eigen behielt.[49]) Die einflußreichsten Hofleute aus Hannover und mehrere vornehme Engländer bildeten des Prinzen Umgebung, so daß Händel mit allen diesen, die seiner Kunst über kurz oder lang eine neue Heimath bereiten sollten, auf die ehrenvollste und ungezwungenste Weise bekannt wurde. Ihrer dringenden Einladung nach Hannover und London wollte er aber erst Gehör geben, nachdem Italien in voller Länge durchwandert war.

5. Rom. März — Juni 1708.

Von dem Glanz des geselligen Lebens, das Händel fast überall in Italien, namentlich aber in Rom und Neapel umgab, kann man sich nach dem was diese Städte heute darbieten schlechterdings keinen Begriff machen. Die Verhältnisse sind so ganz anders geworden, daß nur entfernte Aehnlichkeiten blieben. Zu Händel's Zeit war das

---

48) Memoirs p. 52—53.
49) Nach den Acten des kön. Archivs zu Hannover.

gebildete Italien eine einzige große zusammenhängende Gesellschaft, die Jedem, den sie würdig befand auf ihre Fittige zu nehmen, auch dem Fremden, leicht von einem Orte zum andern half und allenthalben eine angenehme glänzende Wohnstatt bereitete. Rom war der Mittelpunkt; und der eigentliche Geist dieser Gesellschaft, der überwiegend der Geist der Zeit war, kam zum Ausdruck in jener Akademie, die 1690 von einigen Poeten Gelehrten und Geistlichen, dem Erzpriester Crescimbeni, dem kaiserl. Poeten Silvio Stampiglia, dem nachherigen vielvermögenden Cardinal Paolucci u. A. zur Pflege der Volkspoesie und der Beredtsamkeit gestiftet wurde, und die sich die Arkadia, ihre Mitglieder arkadische Hirten nannte. In Italien wo sich das gesammte Leben so leicht zu einer wohlgefälligen, wenn auch oberflächlichen Harmonie abrundet, wo das Ernste ebenso leicht ausgelassen heitere, als das Tändelnde feierlich ernste Züge borgt, wußten die Arkadier auch bei den Schäfereien die priesterliche Würde zu bewahren und ungezwungen eine geistliche Wendung zu nehmen; doch ist wahr, daß ihnen der Pastor fido von Guarini einen natürlicheren volleren Stoff darbot, als das Gleichniß Christi vom guten Hirten. So weit die Unnatur eines erträumten Schäferlebens natürlich stehen kann, war es hier der Fall, und ein gewaltiger Abstand namentlich gegen Deutschland wo ähnlich angelegte Dinge zu einer ebenso armseligen als kostspieligen Tändelei ausarteten. Händel gerieth mitten unter diese Schäfer, wir wissen es durch seine eigne Angabe. Schon in den ersten Wochen seines zweiten römischen Aufenthaltes vollendete er das Oratorium Resurrezione, und als er am Ende das Datum hinsetzte, hatte er den glücklichen Einfall seine Wohnung beizufügen: »dal March^e^ Ruspoli.« Dieser Marchese hieß vorher Graf Francesco Maria Capizucchi; er gehörte zu einer römischen Familie, deren Vermögen zum großen Theile von dem 1691 gestorbenen Cardinal Raimondo Capizucchi herrührte. Schon im Jahre 1709 wurde er Fürst von Cerveteri. Crescimbeni widmete ihm als solchem 1712 die Geschichte der Arkadier. Sein Schäfername war Olinto. Er war in diesen Tagen unter den weltlichen Großen Roms das, was der Cardinal Pietro Ottoboni unter den geistlichen war. Auch seine Gemahlin Isabella Cesi Ruspoli (in der Arkadia: Almiride) und eine Gräfin Prudenza Gabbrielli Capizucchi

(Elettra), wahrscheinlich seine Schwester, gehörten zu der Akademie. Die Arkadia hatte keinen festen Versammlungsort. Im Anfange stand ihr der Palast der schwedischen Königin Christine, später der anderer Fürsten, auch der des Cardinals Ottoboni zur Verfügung; zu Ende des Jahres 1707 bot Ruspoli ihr seinen reizenden Garten am Monte Esquilino an, und eben mit Händel oder unmittelbar vor ihm waren die Schäfer hier eingezogen. Der Marchese ging in seiner Liebhaberei noch weiter, denn im Jahre 1712 ließ er in der Villa am Colle Aventino für die Versammlungen ein Amphitheater mit allem Zubehör herstellen, und blieb in dieser ganzen Zeit der gepriesene Wohlthäter der Akademie.[50]) Nach dem Verzeichniß der Arkadier bei Crescimbeni im sechsten Bande muß der Fürst nebst seiner Gemahlin über das Jahr 1730 hinaus gelebt haben; weitere Nachrichten fehlen mir. Zu der glänzenden Schaar, die allein in Rom über 600 und im ganzen Italien gegen 1500 Mitglieder zählte, gehörten ehrenhalber die vier Päpste Clemens XI., Innozenz XIII., Clemens XII. und Benedict XIII. (1700—1730) und alle Cardinäle, die Fürsten von Portugal, Polen und Baiern, die Königin von Polen und die Großherzogin von Florenz, viele italienische Fürsten Grafen und Edle nebst ihren Frauen, besonders aus Neapel, hohe geistliche und weltliche Beamte, Gelehrte und Künstler. An Musikern begegnen wir den italienischen Größen Arcangelo Corelli (Arcomelo), Al. Scarlatti (Terpandro), Bernardo Pasquini (Protico), Abate Andrea Adami (Caricle), Benedetto Marcello (Driante), auch dem Engländer Daniel Lock (Cleomaco), und unter den Poeten unserm Postel (Almone). Händel wurde nicht eingeschrieben, die Aufnahme forderte das zurückgelegte 24. Lebensjahr, und er war eben erst dreiundzwanzig geworden. Er wurde ihnen lieb und nützlich, ohne völlig einer der ihrigen zu werden. War es nicht sein ganzes Leben hindurch so in allen Verhältnissen, in denen er sich bewegte? Aber welche sonderbare Zeit, in der die Fürsten der Kirche Schützer eines Schäferordens waren; in der jeder Gebildete mit dem, welchen er für gewöhnlich als seinen hochgebietenden Herrn anzusehen hatte, zu Zeiten ungezwungen als Compastore verkehren konnte; in der

50) Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 310 u. 336.

man die Künste nur auf solche Weise zu pflegen, die Gleichheit der Menschen nicht anders vor dem starren Abschluß der Stände sicher zu stellen wußte; in der ein Priester von einer heiligen Handlung ohne weiteres zur Arkadia, und diese selber von Sonnetten und Epigrammen zum Anhören geistlicher Oratorien überging!

Unabhängig von dieser Akademie, obwohl in enger Freundschaft mit ihr, stand die Ottoboni'sche, die sich jeden Montag Abend im Palast des Cardinals versammelte. Die Hauptgegenstände der Unterhaltung waren hier Stegreifdichtung und Musik, letztere unter Corelli's ausgezeichneter Leitung.[51]) Marchese Corelli (1653—1713) war der erste Violinist seiner Zeit, classischer Instrumentalcomponist und Stammvater aller nachfolgenden Violinspieler. Er stand auf einem sehr vertraulichen, fast freundschaftlichen Fuße mit Ottoboni und wohnte in dessen Palast. Außerdem hatte dieser Fürstcardinal, der gepriesene Schutzherr aller Musiker und Oberaufseher der päpstlichen Capelle, noch eine ganze Schaar namhafter Instrumentisten in Diensten; den Gesang übernahmen die päpstlichen Sänger. Die Montagabendmusik war weit und breit berühmt. Der Cardinal wußte sich etwas darauf, daß hier die ersten Künstler der Welt mitwirkten; sobald eine neue Größe auftauchte, suchte man ihrer habhaft zu werden. Man hielt auf die Musik wie vor zwei Jahrhunderten unter Leo X. auf die Malerei, und wie damals ging auch jetzt die Geistlichkeit in Wohlleben und Kunstgenuß auf. Die große Vorliebe der Prälaten für die Tonkunst und der dadurch veranlaßte rege Verkehr aller berühmten Künstler machte den Abgang einer namhaften Tonschule und eines selbständigen Operntheaters weniger fühlbar. Alle bedeutenden Tonwerke, welche Händel in Rom verfertigte, kamen in Ottoboni's Akademie zur Aufführung. Crescimbeni nennt die Pracht, die der Cardinal bei solchen Gelegenheiten entfaltete, majestätisch; wenn die Stelle des Bibliothekars von Ottoboni's Privatbibliothek schon ein angesehener Posten war, wird man leicht begreifen, daß damit nicht zuviel gesagt ist. Die Sache läßt sich allerdings auch noch von einer anderen Seite betrachten. Seine ganze Stellung verdankte er zunächst lediglich einem Onkel, dem Papst

51) Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia I, 221.

Alexander VIII. (1689—91), der mit Verletzung der Kirchengesetze und aller Billigkeit seine Verwandte, namentlich den jungen Neffen Pietro, so reichlich bedachte, daß die Italiener in einem Wortspiel zu sagen pflegten, der neue Papst habe dem Apostel Pietro nicht allein sein Patrimonium, sondern auch seinen Mantel genommen, um damit den jungen Cardinal-Nepoten Pietro zu bedecken. Ein 22jähriger Cardinal, der nichts weiter gewesen wäre, als ein vornehmer Vergnügling der sich mit den Künsten spreizt, hätte bald in Verachtung kommen müssen, um so mehr da der Ohm schon im nächsten Jahre starb und ein anderer Ottoboni in Folge dessen wirklich seine bedeutendsten Aemter einbüßte; aber es zeigte sich bald, daß ein wirklicher Gehalt und eine grunditalienische Natur in dem Manne steckte. Den Großen ging er voran durch Pracht und Würde, den Collegen durch kluge Besonnenheit, den Gelehrten durch Bildung, den Kunstliebhabern durch Geschmack und Freigebigkeit, den Unterpriestern in seinem Kirchspiel durch die eifrigste ausgedehnteste Pastoralthätigkeit; gegen die Künstler war er freigebig, gegen die Armen und Bedürftigen unbeschränkt wohlthätig und mit eigenen Händen hülfreich, gegen Jedermann leutselig. Jeder unbefangene Landsmann räumte willig ein, daß die Hunderttausende, welche dem Cardinal an Einkünften jährlich zuflossen, gerade in die rechten Hände gelangten. Corelli, als er starb, wußte seine ersparten 40000 Thaler auch nirgends besser niederzulegen, als bei Ottoboni; und obwohl er sie diesem zum Geschenk hinterließ, gelangten sie doch ohne Abzug auf die gerechteste Weise unter die Verwandten des großen Künstlers.

Pietro Ottoboni (1668—1740) machte sich als Schützer der Künste schnell einen Namen. Schon 1691, da er doch erst 23 Jahre alt war, sagt Dryden in dem Prolog zu der Halboper König Arthur, es sei wahrlich Geldes werth, wenn sie sich dort in England auch eines Ottoboni versichern könnten.[52]) Der junge Cardinal be-

52) »Indeed, it were a bargain worth our money
Could we insure another Ottobuoni.«
King Arthur, an Opera in five acts, written by John Dryden, comp. by Henry Purcell, and now first printed. Edited by Edward Taylor, Prof. of Music in Gresham College. London, printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. 1843. Fol. p. 16.

stach mehr noch durch die Art wie er die Sachen angriff und die herrschenden Neigungen befriedigte, als durch die großen Summen welche daraufgingen. Er machte bald gemeinsame Sache mit denen, welche die alten Tragödien in ihrer Reinheit nachbilden wollten, und dichtete selber eine. Daneben war er eifrig thätig in derjenigen Gattung, durch welche die alte Tragödie den meisten Schaden erlitten hatte, im musikalischen Drama, und fertigte den Operntext Triumph der Liebe für die Componisten in seiner Capelle, worauf denn, weil er an der großen Vorliebe der Römer für Puppenspiele theilnahm, das Werk auf einem sehr künstlich erbaueten Puppentheater mit hölzernen Figuren vorgestellt wurde. Eine Aufführung mit den ersten Castraten seiner Zeit müßte weniger kostspielig gewesen sein, denn jeder Springer kostete gegen hundert Pistolen. Die Geschichte spielte auf dem Meere unter Seeräubern; die Capelle machte dabei eine kriegerische Musik, die in eine große Serenata zum Preise der Liebe auslief. Lucanio und Irenio, nämlich der Graf San Martino und der Cavalier Acciaiuoli führten als geschickte Mechaniker und als müssige Leute das Werk herrlich aus, natürlich auch als eine Sache von großer Wichtigkeit. Diese Spielerei kam noch 1708 auf das Londoner Theater. Dergleichen ging vor sich in den ersten Jahren, in der ersten Jugend. In der Folge beschränkte man sich mehr und mehr auf Instrumentalstücke, Cantaten, Serenaten und Oratorien; die Zeit war ernster geworden, der neue Papst Clemens XI. (1700 – 1721), in allerlei Bedrängniß und erschreckt durch wiederholte Erdstöße, schloß die Theater, Feind sah schon 1704 keine Opern mehr.[53]) Oratorien und Serenaten, d. h. größere Cantaten für mehrere Sänger, waren bei Händel's Anwesenheit in Rom die einzig möglichen Arten dramatischer Musik. Eine Oper hat er hier weder gehört noch verfertigt, nicht einmal seine Agrippina konnte zur Aufführung kommen. Dieser Zustand erklärt uns die äußere Anlage seiner Werke, wie der Geist der römischen Gesellschaft die innere. Die Objectivität in Händel's Schaffen ist bewundernswerth; seine Werke

53) „Das Theatrum zu Turin habe ich nicht gesehen, und die zu Rom werden nicht mehr geöffnet, seit dem letzten grossen Erdbeben.“ Deutsche Gedichte S. 89. Erst nach zehn Jahren durften sie sich wieder aufthun, wurden nun aber hart besteuert.

spiegeln die jedesmaligen Verhältnisse so treu, daß sie diesen ohne starke Mitwirkung der Persönlichkeit einfach abgeschöpft scheinen. Aber wo machte sich persönlicher Charakter wohl mehr geltend, als eben bei Händel? Er konnte so tief und so völlig seiner selbst vergessend in's Leben eingehen, weil er sicher war sich nie zu verlieren; aber nur der darf es wagen, dessen Individualität in persönliche Kraft aufgeht, und dessen Kunstgedanken weder durch mangelhafte Vorbildung gehemmt noch durch besondere Neigungen beschränkt sind.

Resurrezione. 1708.

Weil Ostern herannahte, machte er die erste größere Arbeit für dieses Fest, er nannte sie auch Resurrezione, Auferstehung. Die letzte leere Seite der Originalhandschrift enthält die schon besprochene Angabe: »Roma la Festa di Pasque dal March^e^ | Ruspoli | 11 d'Aprile | 1708.« Es ist eine Verhandlung zwischen dem Engel, dem Satan, der Maria Magdalena und den Jüngern; nicht Bibelwort, sondern ein freies Gedicht theils nach der Schrift theils nach christlichen Einfällen. Der Verfasser des Textes ist nicht bekannt geworden. Wir wissen nur soviel, daß dieses Oratorium zu den Werken neueren Styls gehört, die erst seit 10—15 Jahren die ältere Form verdrängt hatten, und zu deren Verbreitung niemand mehr Eifer einsetzte, als Ottoboni. Er mag denn auch dieses Oratorium gereimt haben. Es zerfällt in zwei Theile. Lucifer fängt mit einem kahlen Recitativ an, bald darauf erscheint ein Engel Gottes der ihm die Wahrheit sagt. Die Vorgänge bedürfen keiner Beschreibung. Nur zwei Chöre sind in dem ganzen Werke, am Ende jedes Theils einer, an Ordnung und auch an Kunst fast wie in den damaligen Opern und genau wie in den gleichzeitigen italienischen Oratorien. Die Fugen mußte er diesmal zu Hause lassen. In beiden Chören haben wir eine vorsingende Ober- oder Mittelstimme und einen willigen Chor der mit einschlägt. Bei seinem Schwung und seiner durchsichtig leichten Behandlung konnte Händel selbst in einer so einfachen Weise etwas in hohem Grade kunstmäßiges liefern, wie wir aus seinen bekannteren Oratorien wissen; auch hier gestaltet sich, besonders in dem ersten Chore, ein glanzvolles Tonbild. Von den Arien sind mehrere schon bei der Agrippina besprochen. Einige der übrigen tragen die

Spuren flüchtiger Abfassung an sich, der größte Theil ist kunstvoll und sehr schön. Besonders ist es das Orchester, die Behandlung der Instrumente, was die Aufmerksamkeit an sich zieht. In Rom durfte Händel sich weiter ausbreiten als vorhin, die schöne Capelle wollte beschäftigt sein. Hier wo er alle Instrumente meisterhaft besetzt fand, bildete er sich zum Meister in der Benutzung derselben; für Instrumente schreiben konnte er von Kind an, aber sorgsam und sicher instrumentiren lernte er erst in dieser Capelle. Seine römischen Compositionen haben durch diesen Studiengang alle etwas besonderes bekommen, was sie von den übrigen ihrer Gattung unterscheidet. Auch in der Instrumentation des Oster-Oratoriums herrscht eine ausgesuchte Mannigfaltigkeit und eine feine Berechnung contrastirender Klänge. Trompeten gesellen sich nicht bloß zu dem Schlußchore, sondern auch zu zwei Arien und sogar zu einem Recitativ des Lucifer. Besonders rührig zeigen sich die Saiteninstrumente. Die erste Violine wurde, wie wir wissen, von Corelli gespielt, ihre Bevorzugung kann also nicht auffallen. Wiederholt sind bei dem Solo des ersten Violinisten die übrigen Violinen noch wieder getheilt, einmal, nämlich bei dem Gesange des Engels »D'amor fu consiglio«, sogar als Violino 1 & 2 & 3 & 4, so daß mit Viola und Contrabaß beim Tutti ein sechsstimmiger Saitenchor angeschlagen werden kann; in seiner Art gewiß eine Merkwürdigkeit. Auch für die Viola da gamba oder Kniegeige, ein lange beliebtes aber jetzt aus dem Gebrauch gekommenes Tonwerkzeug, muß in Ottoboni's Capelle ein vorzüglicher Spieler gewesen sein, denn Händel hat es hier in so ausgedehnter Weise zur Anwendung gebracht, wie es nur für einen Virtuosen auf diesem Instrumente erwünscht sein konnte. „Ich, meines Theils, finde die Viola da Gamba deswegen bequem, weil es ein baßirend Instrument ist, und doch dabey so wol einfache, als vollstimmige, oder verdoppelte Melodien, herausbringen kann.“ 54) Wir sind bei all' unserm Musiciren noch nicht dahin gekommen, daß wir die Nothwendigkeit einsehen, dergleichen vergessene werthvolle Spielwerkzeuge wieder hervorsuchen zu müssen. Bei einem klagenden, von zwei Flöten sanft erhellten Recitativ der Magdalena in Fmoll führt die Viola

54) Mattheson, Kleine General-Baß-Schule. Hamburg 1735. 4. S. 54.

da gamba allein den Baß, und malt dadurch ein ganz anderes Bild, als vorhin der Chor der Violinen. Die Raserei des Lucifer geht dem zarten Recitativ unmittelbar vorauf, und ihm folgt eine Arie der Magdalena mit zwei Flöten, zwei gedämpften Violinen, Viola da gamba und Violoncell als Grundbaß. Der Violoncell hat zu Anfang einen Orgelpunkt von 39 Takten, dann vereinigt er sich mit dem Clavier, während in dem langen Mitteltheil, der den Rhythmus ändert, die Viola da gamba allein den Baß führt und die Flöten in der Höhe regieren. Wieder ein anderes Tonbild! Eine noch eigenthümlichere Instrumentation hat die Tenorarie des Johannes: Traversa, eine Flötenart, oben, Viola da gamba in der Mitte, Teorba unten, durchschnitten von einigen scharfen Läufen der Bässe und Violinen in Octaven.

Händel hat später wohl den einen oder andern Satz wieder erneuert, wie er z. B. die Melodie des ersten Chores (Il Nume vincitor) dem König Georg I. auf dem Wasser vorspielte, aber im Ganzen dieses Oratorium nicht so ausgebeutet, als die Agrippina, obwohl es in seinen Augen ebenso wenig bleibenden Werth hatte. Schon daraus kann man abnehmen, daß es an originalen Tongedanken um so viel ärmer sein muß, als es an Instrumenten und glücklichen instrumentalen Zügen augenscheinlich reicher ist. Auf das Ganze gesehen, offenbart sich in dem Oratorium mehr Glanz als Tiefe, mehr Kunst in der Farbengebung als in der Zeichnung; doch waltet überall ein keuscher ernster Sinn, auch in den muntersten Tönen. Solche Werke schätzte und verstand das damalige Rom. Künstlerisch hat dieses Oratorium eine geringe Bedeutung, aber geschichtlich eine sehr große. Es steht für alle gleichzeitige italienische Oratorien, die sich doch als religiöse Kunstwerke auch nicht höher heben, und bildet eins der wenigen erhaltenen Denkmale aus einer so bildungsreichen, aber nun, und zwar durch Händel selbst, überwundenen Periode. Hinter den Werken der besten Italiener steht es nur zurück an weicher gesangvoller Cantilene, überragt sie aber durch Vollklang und gesunde Harmonie, trägt daher auch weniger die Spuren des Pietismus oder Jansenismus an sich, obwohl es ebenfalls nicht völlig frei davon ist. Das ganze Geschlecht war einer vorwiegend sinnlichen Frömmigkeit ergeben; Händel hat ihm hier in einem italieni-

schen und später noch in einem deutschen Werke seinen Tribut gezollt. Wie sehr man von seinen Fähigkeiten für oratorische Composition erbaut war, zeigt nichts besser, als die Aufmunterung zu einem anderen Werke ähnlicher Gattung, größer eigenthümlicher und lehrreicher als das voraufgegangene, zwar im ersten Entwurfe ebenfalls kein bleibendes Kunstwerk, aber der feste Grund auf dem sich nach und nach ein solches gestaltete.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno. 1708 und 1737.
The Triumph of Time and Truth. 1757.

Es giebt kein zweites Werk von Händel, welches uns auf eine so anziehende Weise in seine Persönlichkeit einführte. Hier steht der Mensch in seiner Jugend oder, wie der Dichter ihn nennt, die Schönheit (Bellezza, Beauty), froh in's Leben blickend, aber ohne sicheren Führer; umgeben einerseits von dem Vergnügen und dem Betruge, welches diesem so leicht anhaftet (Piacere, Pleasure und Deceit), andererseits von der Zeit (Tempo, Time) und dem weisen Rathgeber, dem Sohn der Wahrheit, der ihre Lehren deutet (Disinganno, Counsel). Die Schönheit, indem sie sich im Spiegel besieht, zweifelt ob die Reize bestehen werden. Das Vergnügen sagt, sie werden bestehen, wenn sie sich ohne Rückhalt ihm ergebe, alle Sorgen banne und der Zeit vergesse; Zeit und Rath thun Einspruch. Nun denn, sagen Alle, laßt uns sehen wer den Sieg behält. Die Schönheit will sich mit der Schaar der Vergnügungen umstellen und so gegen den Zahn der Zeit sichern. Mein Arm hat ganz andere Dinge zerstört, wie will sich die flüchtige Schönheit dagegen auflehnen? sagt die Zeit, die Gräber aufrufend, ob von all' den gepriesenen Schönheiten, die sie bergen, auch nur der geringste Strahl noch hervorleuchte. Dem Vergnügen erscheinen solche Betrachtungen zu ernst, solche Töne zu schauerlich für den, der doch erst im Frühling seines Lebens stehe. Es ist wahr, sagt der Rath, wer noch so jung ist, hört unsere Stimme nicht gern; aber damit nicht zu spät an das Rechte gedacht werde, laß dir sagen: das Leben verfliegt gleich einem Schatten, wie sehr du dich auch an die Hoffnung klammerst, gar bald schlägt die Stunde die alles zerstört. In reizvollem Wechsel ziehen die Vergnügungen vorüber und machen, wie es zu geschehen

pflegt, durch ihre heitere sorglose Freude die Jugend sicher; fast übermüthig fordert die Schönheit die Zeit auf, doch dieses alles nach ihrer Drohung zu zerstören, aber hoffentlich schlafe sie und wolle fortan nicht mehr die schönsten Lebensgüter vernichten. Doch die Zeit erscheint wider Vermuthen augenblicklich, denn die Sinnlichkeit, sagt sie, ist mein unbestritten Reich, willst du meine verhaßte Gewalt nicht mehr zu fürchten haben, so erwähle für diese Vergnügungen die besseren Güter dort oben, wo statt der Zeit Unsterblichkeit waltet, wohin ich nur weisen, nicht folgen kann. Denn um so viel herrlicher die Seele ist, als die gebrechliche irdische Hütte in der sie wohnt, setzt der Sohn der Wahrheit hinzu, so weit gehen die höheren Freuden über das Vergnügen der Sinne. So sehr auch noch Betrug und Vergnügen dareinsprechen und mahnen, die Rose zu pflücken aber den Dorn zu lassen — die Weisheit behält von jetzt an den Sieg. Willig wendet sich die Schönheit von dem Vergänglichen, weist die leichtsinnigen Gedanken ab, um nicht erst dann bereuen zu müssen, wenn, geistverlassen elend, die Reue nicht mehr helfen noch die Krankheit Trost geben kann. Nicht spät will sie Gott opfern was sie dann nicht mehr hat, sondern jetzt wo sie noch im Vollbesitz ist. Die Gestalten des Vergnügens und des Truges entfliehen vor der Wahrheit, die sich im Glanze vom Himmel herabsenkt; und auf dem Tugendpfade, auf dem Wege himmelan befiehlt die Schönheit sich der Obhut der guten Engel.

Nicht völlig so ausgebildet, doch in den Grundzügen legte man ihm jetzt in Rom diese Dichtung vor. Ein Mann in reiferen Jahren, der Cardinal Benedetto Panfili (Fenizio unter den Arkadiern, 1653—1730), hat sie verfaßt[55]); seinen Namen kann Mainwaring doch nur von Händel selbst wissen. Das Gedicht ruht auf einem Gedanken, dessen Wahrheit sich zu allen Zeiten erst im Kampfe erproben muß, dem aber wohl niemals hartnäckiger widersprochen wurde, als in Händel's Tagen. Eben zu der Zeit, die den größten Scharfsinn und die ausgesuchtesten Mittel anwandte um das Vergängliche zu verewigen, mußte der Sieg einer solchen Wahrheit von

55) Mainwaring, Memoirs p. 62. Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 386.

großer geschichtlicher Bedeutung sein. Aber wie merkwürdig! Ein junger Deutscher kommt nach Rom, und die dortigen Schäfer, denen doch allerlei Eitelkeit geläufiger war, als die Weisheit, ermuntern diesen Jüngling, durch seine Kunst den Kampf sittlicher Mächte mit den Reizen des Sinnenlebens, den Sieg der Wahrheit über eitlen Schein zu feiern. Freilich war es, wie wir wissen, seine Bestimmung, das sittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet hinzustellen, soweit es ästhetisch d. h. mit den Mitteln seiner Kunst möglich war, und die großen reinen Ideen, sowie sie sich aus dem sinnlichen Zeitalter empor arbeiteten, zu fassen und zu verklären: aber daß auch die römischen Freunde von dieser Mission etwas ahnten, schon damals, das eben ist ein so äußerst merkwürdiges Zeugniß über Händel's Jugend. Wie sehr er diesen Gedanken als seinen eignen und dessen möglichste Verherrlichung als seine heilige Pflicht betrachtete, wird erst recht offenbar durch die liebevolle Sorgfalt, mit der er im Laufe von funfzig Jahren daran arbeitete.

Das Werk zerlegt sich in drei Theile. In Rom nannte man es eine Serenata, weil der Begriff des Oratoriums noch an biblischen Gegenständen haftete; jetzt zählen wir es mit Recht zu den Oratorien. Das Original der ersten Bearbeitung von 1708 ist, gleich allen Werken die er später umbildete oder ausbeutete, nur unvollkommen erhalten, auch die Zeitangabe fehlt gänzlich. Die Melodien haben alle etwas ursprünglich frisches. Unter den mehrstimmigen Sätzen fällt zuerst der Chor »Son larve di dolor« auf, ein doppelt fugirter Satz in der Octave, bei dem die italienischen Kirchenstücke Vorbild waren; kunstreiche Arbeit und schöne Musik, doch nicht so völlig in sich gerundet, wie ähnliches aus Händel's späterer Zeit. Ein anderer Chor (L'uomo sempre se stesso) am Schluß des ersten Theiles fließt glatt und melodisch dahin gleich einem Opernschlusse. Einen eigentlichen Oratorien-Chor sucht man in dem ganzen Werke wie in der ganzen damaligen Zeit vergeblich. In dem zweiten Theile nehmen namentlich zwei kleine Quartette unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das erste in Emoll (Se non sei più ministro) ist ganz dialogisch: die Schönheit steht schwankend vor verschiedenen Wegen, Piacere zeigt die Straße der Vergnügungen, Zeit und Rath halten den Spiegel der Wahrheit vor und singen zuletzt wie zur Verstärkung

ihrer Gründe zweistimmig, drei oder alle vier Personen singen nie zusammen. Originalität ist dem Satze nicht abzusprechen, aber die eigentliche Form des Quartetts fehlt. Der zweite noch kürzere in Dmoll (Voglio tempo) hat doch wenigstens an einigen Stellen vierstimmigen und durchweg zweistimmigen Gesang; die etwas ausgeführtere Cantilene der Bellezza bildet für die anderen Stimmen Band und Anhalt. Ueberall tragen die Melodien außer der allgemein musikalischen Schönheit auch noch das Gepräge der betreffenden Person auf ausgezeichnete Weise an sich. Besonders steht die Bellezza im reichsten Schmucke des Lebens vor uns, als wirkliche bezaubernde Schönheit. Das eben sichert dem Gegenstande die lebhafteste Theilnahme und macht ihn oratorischer Behandlung werth; die aufleuchtende sittliche Schönheit gewinnt in einem solchen Gefäße einen unendlichen Glanz.

Unter den bedenklichsten Umständen nahm Händel 1737 das Werk zum zweiten Male vor. Die Umgestaltung war eine durchgreifende, nur wenige Stücke blieben ungeschoren. Die genannten Quartette und Chöre nebst mehreren Arien schob er jetzt bei Seite, überhaupt alles was mühsam aufzuführen, was unfertig oder unwirksam schien. Wirkung war ihm jetzt die Hauptsache, er gab das Werk nur um ein volles Haus zu erzielen, um zu einer Zeit, wo man seine herrlichsten Schöpfungen gleichgültig hinnahm, einen voraussichtlichen Bankerott seines Theaters zu verhüten. In so bedrängter Lage vergriff und versündigte er sich zuweilen an seiner Musik, auch in diesem Oratorium. In einer Arie schmeichelt Piacere »Lascia la spina, laß den Dorn und brich die Rose“. Die Melodie ist herrlich melodiös und charakteristisch. Händel meinte aber, da die größte Zahl seiner Zuhörer die Worte weder verstand noch beachtete, eine andere Melodie die auch mit Lascia anfängt und in aller Ohren hing, nämlich die oben Seite 122 mitgetheilte aus Rinald, müsse besser ziehen, daher legte er dieser wohl oder übel die ganz abweichenden Worte unter. Er hat sie hier auf's neue sehr fein harmonisirt, aber niemand wird um dieses Gericht für einen leckeren Gaumen jenes Thränenbrot der Almirena preisgeben. Wir haben sein eignes Geständniß, denn 1757 ging er einfach auf die so treffende Melodie von 1708 zurück und setzte damit auch Lascia

ch'io pianga wieder in ihre vorigen Rechte ein. Die Aufführung hatte nicht den geringsten Erfolg; Händel sollte zwar endlich siegen, aber nur mit Darangabe des besten was er hatte, nicht mit unkünstlerischen Mitteln. Wie durch dieses Mißlingen seine Mißgriffe unschädlich gemacht sind, so sind sie durch die wesentliche Verschönerung, in welcher das Oratorium aus der Umarbeitung hervorging, reichlich aufgewogen. Die zahllosen kleinen Besserungen übergehend, wollen wir nur den Schluß betrachten. Die Schönheit erhebt sich hier zu einem Gesange in Edur (Quel del ciel ministro eletto), der den Kern der Handlung und der Musik enthält; diese Töne, in denen sie ihren Dienst dem Himmel weiht, überragen alles Voraufgegangene. Daß er schon in Rom die Grundzüge dieser Melodie erfand, ist für den Gehalt der ersten Abfassung entscheidend; daß er sie unter den jetzigen Umständen in einem so viel dichteren Laube auf's neue zur Blüthe zu bringen wußte, spricht nicht minder für die Begeisterung und das richtige Grundgefühl, mit welchen er den Goldgehalt seiner Werke unabläßig der vollkommenen Schönheit näher führte. Nach diesem Gesange wurde das Oratorium mit Orgelspiel und einem freien Chor geschlossen, wie wir aus der unmittelbar folgenden Bemerkung sehen: »Segue il Concerto | per l'Organo | e poi l'Alleluja | Fine dell' Oratorio | G. F. Handel | London March 14 | 1737«; dazu auf der gegenüberstehenden Seite: »London angefangen ohngefehr den 2 March 17« [37 ist weggeschnitten]. Welches Hallelujah gemeint ist, sagt uns die spätere englische Bearbeitung, wo er ebenfalls ein Hallelujah (in Fdur) für den Schluß verwandt hat; und weil der Chor mit dem vierten (nach Arnold's Ausgabe dem dritten) der sogenannten Orgelconcerte so merkwürdig verwachsen ist, wissen wir zugleich auch, welches Concert es war das er in dem Oratorium zum besten gab. Das Autograph, welches mit dem des zweiten und dritten Concertes vereinzelt in's Britisch Museum gelangte[56]), zeigt den Zusammenhang mit dem Hallelujah-Chor ganz auffallend. Das Concert für Oboe Saitenspiel und Orgel besteht aus drei Sätzen. Für den letzten, ein Allegro,

56) King George III. Mss. 317. S. Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum. London 1842. No. 119 p. 45.

erfand er als Hauptgedanken ein Motiv, das in gehaltenen Tönen eine Quarte aufsteigt und vereint mit den kleinen Neben= und Zwischengedanken eine herrliche Klangkraft offenbart. Er bemerkte bei dem mit fliegender Schnelligkeit hingeschriebenen Entwurfe auch bald die gesangartige Haltung von Thema und Contrathema, sowie den Chorgeist den das Ganze athmet. Als er nun an die Finalcadenz kam, schien es ihm doch unrecht, wenn es hiermit schon zu Ende sein sollte, daher arbeitete er ohne Absetzen weiter in einer Weise die ihm so ganz ähnlich sieht: er machte einen doppelten Taktstrich, ergriff dieselben Gedanken wieder, rief das Wort Hallelujah herbei, und nun Chorus mit Instrumenten, doppelt fugirt, breit und herrlich auseinander, das voraufgegangene Spiel wohl siebenfach überragend! Die genannte Handschrift ist in dieser Art das unterhaltendste was sich denken läßt. Zum Schlusse setzte er: »S. D. G. | G. F. H. | march 25 | 1735.« Concert und Hallelujah waren also schon zwei Jahre alt.

Unter den vielen persönlichen Bezügen der Händel'schen Muse, die so unmittelbar zum Herzen sprechen, ist dieser nicht der geringste, daß das idealste und reinste Werk aus seiner Jugend auch der Schlußstein seiner großen Kunstthaten werden sollte. Er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen lichten Augenblicken, die die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72stes Jahr, und führte es auf im 73sten, 1757.[57]) Der Grundstock der alten Gesänge ist beibehalten, doch etwa der dritte Theil des Ganzen theils aus anderen Werken gezogen, theils ganz neu gesetzt; er kündigte es auch an als „aus dem Italienischen genommen mit verschiedenen neuen Zusätzen und Aenderungen". Gleichsam wie von selbst ging es in englische Sprache über, und ebenso mühelos nahm es die vollere oratorische Gestalt an. Nun erst ist es so geworden daß man dabei ausruhen mag. Schon der Eingangschor „Zeit ist eine übermächtige Gewalt die jeder weise Sterbliche verehren wird (Time is supreme)", eine Ueberschrift im echten Lapidarstyl, eröffnet uns eine hohe freie Fernsicht, von der wir früher wenig sahen. Eben in den Chorsätzen dieses Oratoriums hat sich blühende Jugend mit der tiefsten Kunstweisheit und einem erschütternden Lebensernst verbunden; sobald er das

57) Mainwaring, Memoirs p. 149. Burney, History IV, 666.

schwierigste und größte angreift, ruht auf dem ergrauten Meister noch immer derselbe feurige poesievolle Genius, dem wir die reifsten Erzeugnisse seiner kraftvollen Manneszeit verdanken. Wer jedem Oratorienchor seine originale, aus der Dichtung, aus dem Gegenstande geschöpfte Form zu geben wußte, war überhaupt für immer vor einem Spiel mit leeren Formen gesichert. Allerdings konnte nur ein sehr alter Mann das Werk so gestalten, wie es nun dasteht; aber nicht seine zitternde Hand sehen wir, sondern sein dem Grabe und der Unsterblichkeit zugewandtes Denken. Als die Zeit auf die unschönen Reste alles Irdischen, auf die Gräber hinweist, fällt der Chor bewegt ein „O Zeit stärke uns und zeige uns den Weg der Weisheit (Strengthen us o Time)!" Auf diese acht Takte folgt der herrliche Psalmchor „Dann wollen wir die Bösen deine Wege lehren und die Sünder zu dir bekehren (Then shall we teach thy ways)", den er aus einem um 1720 entstandenen Anthem entlehnte. Das Gelübde des reuigen David an Gott bezog er geradeswegs auf die Zeit; denn einem Greise, der mit der Welt abgeschlossen und Grab und Himmel nahe vor Augen hat, fließt beides zusammen. Ein folgender, mit den Vorgängen ebenfalls nur lose verbundener Chor vergegenwärtigt uns dasselbe. Die Schönheit will jetzt dem Vergnügen Lebewohl sagen, nicht erst dereinst wenn sie schwach und krank ist; und nun singt der Chor „Tröste o Herr den der krank ist (Comfort them o Lord)". Die Musik, nebst den Worten entlehnt, gehört zu dem ausdrucksvollsten was Händel gemacht hat, aber wäre er nicht ein Siebziger gewesen, würde er sie an diesem Orte wohl nicht erneuert haben. Die Chöre sind sämmtlich schön: der 7stimmige für vier Soprane zwei Alte und Tenor über die Zeit die alles wieder in Ordnung bringt (Pleasure submits to pain), der lange prächtige und so einfache Lobgesang über die Jagd (O how great the glory), der folgende wo das Vergnügen der Chorführer ist (Dryads Sylvans with fair flora) und alle übrigen stehen trefflich an ihrem Platze, gleichviel ob als originale oder als entlehnte Compositionen. Zu den überkommenen italienischen Arien hat er eben keine Meisterstücke ersten Ranges neu geschaffen, doch ist ihnen manches Ansprechende beigefügt. Schon vorhin bei der Agrippina (S. 195) bemerkten wir die sinnvolle Umbildung einer Arie für dieses Orato-

rium, und so werden bei den betreffenden Werken nach und nach die übrigen Stücke zur Sprache kommen. Wollten wir schon jetzt der mannigfachen Verzweigung umgebildeter Arien und Chöre im Einzelnen nachgehen, würden wir zu weit in noch unbekannte Werke hineingerathen; das Oratorium in seiner dreifachen Gestalt soll uns hier nur Händel's Schaffen durch funfzig Jahre insgesammt übersehen lassen, und ein Beispiel hinstellen von der Vollkommenheit die aus der Begeisterung seiner Jugend emporwuchs. Dem Schlußgesange der Schönheit fehlte bei der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1737 nichts weiter, als der anschaulichere und protestantisch gefaßte englische Ausdruck anstatt des katholisch-italienischen:

Quel del ciel ministro eletto	Guardian Angels o protect me
non vedrà più nel mio petto	and in virtue's paths direct me
voglia infida e vanno ardor	while resign'd to heavn above
e se vissi ingrata a Dio	let no more this world deceive me
ei custode del cor mio	nor vain idle passions grieve me
lo vedrà pieno d'amor.	strong in faith in hope in love.
Quel del ciel: D. C.	Guardian Angels: D. C.

Jetzt ist er eins der Prachtstücke Händel'scher Poesie. Die Begleitung der Saiteninstrumente in Achteln, und von Achtelpausen unterbrochen, ist nicht mehr dieses bloße Tonspiel, es ist der leichte Gang auf Wolken, der die Seele hinaufführt, wie die freie Imitation der Singstimme durch die Oboe die Hand ist, die der Engel darreicht; die Kunst ist hier völlig aufgegangen in die Idee, der sie dient. Und was soll man von der Gesangmelodie sagen, die so selbstgewachsen natürlich und so kunstlos einfach aussieht? Die unbedeutendste Stimme kann sie bewältigen, wenn nur das rechte Verständniß vorhanden ist, und wiederum mag die ausgebildetste Kunst daran die Probe bestehen. Bewundernswerth bei diesem Gesange ist noch die stille Haltung, in der er wie eine Waldblume im Grunde so für sich blüht; bei lebendigster Schwungkraft des Gemüthes ist der feierliche Frieden des Gebetes darüber ausgebreitet. Ein Werk, an Gehalt so edel und herzstärkend, und mit so bescheidenen Mitteln aufzuführen, wie dieses Oratorium, sollte eine Zierde aller Musikvereine sein. Aber man hat es ganz vergessen.

Ueber die erste Aufführung der Composition in Ottoboni's Ca-

pelle weiß Mainwaring einiges zu erzählen, das nicht ohne Grund sein wird. Wie sehr Händel bestrebt war auf Styl und Spielart der römischen Künstler einzugehen, zeigen alle Werke, die er für sie gesetzt hat; er sah wohl, daß er nur bei einer solchen Willfährigkeit aus ihrer Musik den rechten Gewinn ziehen könne. Doch zuweilen hatte er mit ihnen einen kleinen Strauß, besonders wegen der Eingangsmusik, die er in französischer Weise anzulegen, dabei aber die scharfen großen Züge noch viel einschneidender und größer zu machen pflegte. Die Italiener hatten eingestandenermaaßen dergleichen französische Musik niemals gründlich geübt, sie beruhigten sich mit der Bemerkung, jedes Land habe so seine Weise, und die ihrige sei von der französischen und deutschen verschieden. Händel hörte dergleichen Gedanken, wenn sie gesprächsweise geäußert wurden, in seiner bekannten bescheidenen und höflichen Zurückhaltung ruhig mit an; wollte man aber bei Ausübung seiner Musik von diesem Glaubensbekenntniß Gebrauch machen, so fuhr er auf in geflügelten Worten und erinnerte sich dann, daß er nicht in der Welt war, um schlendriansweise in den hergebrachten Gegensätzen zu beharren. Doch ging alles wie unter Freunden. Mainwaring sagt: „Händel's Compositionen waren von einer Art, die der in Italien gebräuchlichen so unähnlich sah, daß diejenigen, welche sonst selten oder nimmer in der Ausübung fremder Musik zu kurz kamen, bei seiner Arbeit oft stutzten, wie sie herauszubringen sei. Corelli selbst beklagte sich über die Schwierigkeiten in Händel's Ouvertüren. In der That hatten alle seine Tonwerke, namentlich im Eintritt, einen Grad von Feuer und Kraft, der zu der sanften Anmuth und gefälligen Zierlichkeit eines so ungleichen Geistes, wie Corelli war, nicht wohl paßte. Eines Tages machte Händel verschiedene fruchtlose Vorstellungen, ihn über die Art aufzuklären, wie gewisse feuersprühende Gedanken gespielt werden müßten; aber verdrießlich gemacht durch die Zahmheit, mit welcher Corelli nach wie vor fortgeigte, riß er ihm das Instrument aus der Hand und spielte die berührten Stellen selbst her, um zu zeigen, wie wenig jener sie verstand. Corelli aber als ein sehr bescheidener und sanftmüthiger Mann bedurfte einer solchen Ueberführung nicht; denn offenherzig erklärte er, daß er es nicht verstehe d. i. die Sachen nicht genügend herauszubringen, noch ihnen die gehörige Stärke des Aus-

drucks zu geben wisse. Als Händel ungeduldig schien, sagte Corelli: ‚Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo. Aber, mein lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Styl, auf den ich mich garnicht verstehe.' Die Ouvertüre zu Il Trionfo del Tempo war es, welche dem Corelli die meiste Schwierigkeit verursachte. Auf seinen Wunsch setzte Händel an deren Statt eine Symphonie, die mehr nach dem italienischen Geschmack war." [58]) Daß Corelli bei musterhafter Ausbildung seiner Fähigkeiten doch mitunter selbst seinen Landsleuten etwas beschränkt vorkam, erhellt aus dem Vorfall in Neapel eine kurze Zeit nachher, wo der alte Scarlatti ihn auf eine so demüthigende Weise aus dem Sattel hob. Händel's Fähigkeit auf der Violine, obwohl er das Instrument nach der Hamburger Periode nur selten zur Hand nahm, war dennoch ungewöhnlich; denn wenn es ihm mitunter in den Sinn kam, diese oder jene Passage darauf zu probiren, bemerkt Hawkins nach eigner Beobachtung, so that er es in einer Art, die sich selbst der beste Meister getrost zum Muster nehmen konnte. [59]) Corelli war ganz der Mann, mit dem sich auch im Scherz allerlei aufstellen ließ. Händel erzählte gern von ihm; mit seiner glücklichen Gabe, in kleinen Zügen den ganzen Mann zu zeichnen, setzte er dann gewöhnlich hinzu: Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen, seine Garderobe war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närrische Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen. [60])

Der Ernst in Händel's Wesen bei so jugendfrischer Kraft und Freudigkeit des Geistes kam den geistlichen Vätern zu Rom besonders merkwürdig vor. Sie erkannten darin ein religiöses Gemüth: und nicht lange währte es, so suchte der gewandteste von ihnen über dergleichen Dinge ein Gespräch mit ihm anzuknüpfen. [61]) Vielleicht war es Panfili selber, dessen halbwegs katholisches Gedicht er so schön in

58) Memoirs p. 55—57.
59) History V, 415.
60) Nach Hawkins, History IV, 315.
61) Vgl. Mainwaring, Memoirs p. 64—65.

Musik gesetzt hatte, denn der alte rettore del collegio di propaganda fide, in dessen Geschäftsbereich die Bekehrungen eigentlich gehörten, war vor kurzem gestorben. Ueberläufe zum Katholicismus oder, wie sie es nannten, Bekehrungen kamen damals nicht selten vor; waren doch in den letzten Jahren sogar zwei deutsche Reichsfürsten römisch geworden, darunter August von Sachsen, aus dem Mutterlande der evangelischen Kirche! Die Taufen pflegten entweder übermäßig heimlich, oder auch sehr großprangend vor sich zu gehen. Einen Juden mit Weib und Kind taufte im Jahre 1704 der Papst selber im Beisein aller Cardinäle; Gevattern waren der Cardinal Ottoboni bei dem Vater, die Königin von Polen bei der Mutter, der Cardinal Acciajuoli bei der Tochter; die Täuflinge erhuben reiche Geld- und Ehrengaben, wie das alles in den Zeitungen von diesem Jahre ausführlich verzeichnet steht. Etwas Aehnliches hoffte man mit unserm Händel vornehmen zu können. Ob er über den Ursprung und die Glaubenssätze des Lutherthums, ingleichen über den Grund der alten wahren rechtgläubigen Kirche wohl schon einmal nachgedacht habe? meinte der Fragsteller; es sei eine Sache für das Seelenheil, über unser Leben und alle unsere Werke hinausgreifend. Händel antwortete, er besitze weder Geschick noch Beruf, um über die Dogmen und Unterscheidungslehren der Kirchen selbständig Nachforschungen anstellen zu können; aber so viel müsse er allerdings versichern, daß er festiglich entschlossen sei, als ein Glied derjenigen Kirchengemeinschaft, in deren Schooße er geboren und erzogen, Zeit seines Lebens zu verharren. Die Ablehnung war deutlich genug, aber Händel sprach sie in ungeschminkter Ueberzeugung und mit so aufrichtiger Bescheidenheit aus, daß ihm Niemand darüber gram wurde. Man behielt ihn so lieb wie vorhin, selbst als er sich weigerte, der äußerlichen Gleichförmigkeit wegen ihre gewöhnlichen Kirchengebräuche mitzumachen. Seine Ansichten sind zwar irrig, aber redlich wie alles an ihm, pflegten die Kirchenhäupter zu sagen, und damit ging man von Bekehrungsversuchen wieder zur Musik über.

In Rom wurde Händel mit dem hochberühmten Alessandro Scarlatti persönlich bekannt, wie vorhin in Venedig mit Antonio Lotti. Dies waren die beiden Häupter der Italiener und, wie Burney von

dem ersten sagt[62]), wahrhaft schöpferische Geister, deren Güter sich selbst die größten Meister der Folgezeit aneigneten, niemand indeß besonnener und selbständiger, als Händel. Scarlatti's Sohn Domenico, der erste italienische Clavierspieler seiner Zeit und auf der Orgel ebenfalls nicht unbedeutend, war auch anwesend. Zwei Virtuosen höchsten Ranges stießen hier auf einander. Ottoboni veranstaltete einen Wettstreit der beiden recht war. Domenico Scarlatti hatte auf dem Flügel einen in seiner Art vollkommen ausgebildeten Vortrag, und vielen Geschmack wie alle Italiener; unserm Händel stand hier ein ungleich bedeutenderer gegenüber, als vor Zeiten in dem Hamburger Mattheson. Die römischen Kunstrichter hörten nun beide nach und gegen einander, schienen aber vor Vergnügen und Verwunderung über ein so gänzlich verschiedenes und doch so vollendet schönes Spiel fast ihrer Pflicht zu vergessen. Scarlatti hatte das Zärtliche, die niedliche Tändelei vollkommen in seiner Gewalt, besaß eine blühende, etwas ausschweifende Phantasie, und wußte seine Gedanken in echt musikalischer Schönheit zu entfalten, offenbarte also auf dem Clavier ganz den Charakter, welcher bei seinem Vater, sowie mehr oder weniger bei allen seinen Landsleuten hervortrat. Händel dagegen hatte bei erstaunlicher Fertigkeit der Finger etwas Glänzendes und Funkelndes in seinem Spiel, es sprühte bei ihm, wenn es bei Scarlatti leuchtete und flackerte; was ihn aber noch mehr von seinem gegnerischen Genossen abhob, war die Vollstimmigkeit und nachdrückliche Stärke. Je nachdem nun die Neigungen waren, fällten die Kunstrichter ihr Urtheil. In Ansehung des Flügels blieb der Sieg unentschieden, und mit Recht, wie man sich aus Scarlatti's Compositionen überzeugen kann; als man aber die Orgel gehört hatte, war Domenico der erste, welcher dem Händel den Preis zuerkannte, denn von einem solchen Spiel habe er bisher, wie er sagte, keinen Begriff gehabt. Freundlich reichten sie einander die Hand, sie hatten ihre Stärke erprobt; und so schieden sie vom Kampfplatz, wie uns von den alten Helden erzählt wird, in gesteigerter Achtung und Liebe. Scarlatti soll sich nun, vielleicht schon von Venedig her, dem großen Sachsen angeschlossen haben und, soweit es anging, sein be-

62) History IV, 169.

ständiger Begleiter geworden sein. Und Händel pflegte bis in seine spätesten Tage mit Vergnügen von diesem Italiener zu sprechen, dessen Kunst ebenso achtenswerth, als sein Betragen liebenswürdig war. Um's Jahr 1720 sahen sie sich in London wieder. Später fand Domenico in Spanien eine neue Heimath. „Die trefflichen Hoboisten Gebrüder Plas, welche neulich [1760] von Madrid gekommen sind, berichten uns, daß dieser Scarlatti, so oft sein [Orgel-] Spielen bewundert wurde, nur Händel nannte und zum Zeichen seiner Verehrung ein Kreuz vor sich schlug."[63]) Ein köstlicher Zug, der Händel selbst unter dem Volke, das ihn niemals hörte, als die Summe musikalischer Vollkommenheit erscheinen ließ, wie er denn bei den Spaniern auch noch immer in gutem Andenken steht.[64])

Italien konnte sich damals weder an Orgeln noch an Organisten mit Deutschland messen. Wo Händel auf seiner Reise von einem berühmten Orgelwerke vernahm, mußte er im Vorbeigehen doch hören was es für eine Lunge hatte, wie Bach zu sagen pflegte. Als er durch Trient kam, vielleicht auf der Rückreise, wurde ihm gesagt, die dortige Orgel sei von allen jenseits der Alpen vielleicht die beste; „es soll aber der Organist daselbst erstaunet seyn, wie er den Signor Saſſone (so nannten die Italiener den Händel) bey der Durchreise darauf spielen gehöret."[65]) Doch hatte auch Rom in der Kirche des h. Johannes im Lateran ein sehr großes Werk, und an dem greisen Bernardo Pasquini (1637—1710) bei der Kirche S. Maria Maggiore einen musterhaften tiefgelehrten Organisten[66]), mit dessen talentvollem Schüler Gio. Maria Casini, Organist am Dom zu Florenz, Händel sicherlich schon in dieser Stadt bekannt wurde. Pasquini's Schule, die alte contrapunktische, auf Palestrina und den wahren Orgelstyl gegründete, schlug in Italien festere Wurzeln, als Domenico Scarlatti's Clavierschule; Burney fand 60 Jahre später den Orgelstyl hier besser als in England, weil, sagt er, der Flügel

63) Mainwaring, Memoirs p. 61.

64) Vgl. M. S. Fuertes, Historia de la Música Española. Madrid 1851. I, 205.

65) Mattheson, Vollk. Capellmeister S. 479.

66) G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina. Roma 1828. 4. II, 70—71.

hier zu wenig gespielt und geachtet werde, als daß seine Spielart sich der Orgel bemeistern könnte.[67]) Der Grund ist wohl ein etwas anderer; in dem Abschnitt über Händel's Instrumentalmusik wird davon die Rede sein. Händel konnte die Bewunderung seines Orgelspiels leicht erhöhen, wenn er erklärte, die italienischen Orgeln thäten ihm besonders im Pedal kein Genüge.

Cardinal Panfili, ein sehr gewandter vielseitiger Dichter[68]), versorgte ihn auch mit allerlei Versen zu weltlichen Cantaten, von denen er oft mehrere an einem Abend setzte. Ja einige improvisirte er, wie sie ihre Reime improvisirten, und gewährte ihnen dadurch auf eine etwas kunstvollere Weise, als sie bisher gewohnt waren, das Schauspiel eines Stegreifcomponisten. Händel wurde dem Panfili immer werther; Mainwaring nennt den Cardinal „seinen erlauchten Freund", und rechtfertigt die Bezeichnung also: „Dieser Ausdruck wird denjenigen nicht zu stark scheinen, die da wissen, was für aufrichtige Hochachtung und herzliches Wohlwollen er sich von Personen des höchsten Ranges zuzuziehen wußte."[69]) Panfili beehrte ihn mit einem Lobgedicht, worin etwas vom Orpheus unsrer Zeiten u. dgl. vorkam; Händel brachte es in Musik. Keiner von beiden dachte sich etwas besonderes dabei; Panfili nicht, weil solche Lobgedichte in Italien etwas ganz gewöhnliches waren, und Händel trotz seines germanischen Blutes und seiner gründlichen Bescheidenheit auch nicht, weil er, so lange das Bessere seiner Natur nicht auf Widerspruch stieß, fast gedankenlos in das ihn umgebende Leben aufging. Es ist ein echt germanischer Einfall von Mainwaring und Anderen, Panfili habe vielleicht auf Händel's Eitelkeit speculirt. Der Cardinal wäre dann kein Italiener und daneben ein schlechter Menschenkenner gewesen, denn Händel war zwar ruhmbegierig im höchsten Grade, aber eitel durchaus nicht. Diese musikalische Curiosität habe ich an den Orten, wo Händel's sonstige Musik liegt, bisher vergebens gesucht;

---

67) Tagebuch seiner musikal. Reisen I, 285.

68) Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia IV, 255—56.

69) Memoirs p. 64. Mainwaring nennt p. 62 noch einen Cardinal Colonna, mit dem Händel ebenfalls bekannt geworden sei; vermuthlich ist der Fürst von Sonnino, Don Filippo Colonna (Leonindo bei Crescimbeni VI, 396), gemeint.

wahrscheinlich machte er seinem Dichter ein Gegengeschenk damit, ohne erst eine Abschrift zu nehmen.

Während die zünftigen Arkadier ihre Versammlungen hielten, war es ihm und seinem Freunde Mimo (Domenico) unbenommen, mit denjenigen Schönen, die auch noch nicht 24 Jahre zählten, in Ruspoli's Garten auf eine weit natürlichere Art schäferlich zu verkehren. Wohl früher, als sein Wunsch war, trieben ihn äußere Nöthigungen von dannen. Der Unfriede zwischen Papst und Kaiser hatte schon seit einiger Zeit ein recht drohendes Ansehen gewonnen; endlich rückten Kriegsvölker auf Rom an. Als Papst Clemens, sich auf das schlimmste vorbereitend, von den achtzehn Thoren Roms schon acht zumauern ließ, war es für Händel Zeit zu weichen, da er nirgends, auch in der ewigen Stadt nicht, zum Bleiben gezwungen sein wollte. Ende Juni wandte er sich nach Neapel. Ueberall auf dem Wege hatte er seine gewappneten Landsleute um sich und sah auch noch im ganzen neapolitanischen Gebiete die deutsche Reichsfahne wehen. Das mochte ihn unterhalten und zerstreuen; doch seine Gedanken weilten in der Stadt, die er soeben verlassen hatte, in stärkerem Maaße vielleicht, als bei irgend einem seiner früheren Abschiede der Fall war. Unter seinen Handschriften befindet sich ein Stück: Abschied von Rom, von ihm selber überschrieben »Partenza di G. B. Cantata di G. F. Hendel.« Bei den andern Cantaten hat er seine Dichter niemals genannt. Anfang: »Stelle, perfide stelle«, Recitativ; klagt das Geschick an, das ihn zwinge, die blühenden Gestade der Tiber zu verlassen, doch bleibe sein Herz bei ihnen. Darauf die Arie:

Se vedrà l'amena sponda
crescer l'onda
dite pur ch'è il pianto mio
s'udirà la selva ò'l prato
zeffir grato,
son sospir che al Tebro invio.

Also ähnlich unserm deutschen „Küssen dir die Lüftelein Wangen oder Hände, denke daß es Seufzer sein die ich zu dir sende, tausend schick ich täglich aus, die da wehen um dein Haus, weil ich dein gedenke." Recitativ: „Wohin ich den Schritt lenken werde, weiß der Himmel; mein grausamer Schmerz läßt mich fürchten, daß bei meiner Rückkehr meine Sonne um die Tiber herum nicht mehr scheine. Verschweige,

meine Zunge, verschweige die Hitze, die dich verzehrt; in den letzten Stunden, ich darf meiner Angebeteten meine Liebe nicht entdecken noch mit einem Kusse von ihr Abschied nehmen." Arie: „Wenn ich zurückkehre und dann in dir meinen geliebten Schatz wiederfinde, so werde ich glücklich sein. Hoffend leide ich, und schweigend liebe ich, da ich dir meine Gluth nicht offenbaren darf." Die erste Arie ist voll tiefer und inniger Klage, mehr schmerzvoll betonte Rede, als Lied, und das gerade Gegentheil von dem Schlußgesange, der in der Freude dereinstigen Wiedersehens in einer vollen schönen Melodie dahin strömt. So weit die Cantate. In den Vermuthungen mag man weiter gehen, da ein Leben, wie Händel es zu Rom um sich hatte, allerdings geeignet war einem jungen Künstler das Herz zu stehlen. Aber wir dürfen die Grenzen der historischen Biographie nicht überschreiten.

6. Neapel. Juli 1708 — Herbst 1709.

Es ist wohl mehr als wahrscheinlich, daß beide Scarlatti mit zogen; vielleicht war auch noch der Marchese Corelli in ihrer Gesellschaft, da dieser den Erzählungen zufolge eben im Jahre 1708 auf Wunsch des Königs nach Neapel kommen mußte. In dem werthvollen Baini'schen Sammelwerke finden wir die Angabe, daß Al. Scarlatti seit dem 31. Dec. 1703 an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom Capellmeister war, aber im März 1709 resignirte[70]), vermuthlich von Neapel aus, wo er in dem Conservatorio di S. Onofrio von jetzt an wirkte. An Händel's Reise dorthin würde sich also aus dem Leben des älteren Scarlatti der überaus wichtige Zeitpunkt knüpfen, wo er, funfzig Jahre alt und auf der Höhe seines Ruhmes, seinem umschweifenden Leben ein Ziel setzte und in seinem Vaterlande jene weltberühmte neapolitanische Tonschule gründete, die in den nächsten sechzig Jahren alles überflutete, ausgenommen die Gebiete, die Händel in England, Bach in Deutschland und Rameau in Frankreich besetzt hielten. War die Saat der alten wackeren deutschen Tonmeister gegen das achtzehnte Jahrhundert hin unvermerkt zu einem Walde angewachsen, so muß man das, was jetzt in Neapel

70) Baini, Palestrina I, 370.

gedieh, ansehen als einen Garten, wo nach Göthe's Worten im dunkeln Laub die Goldorangen glühn. Alles was die italienische Musik vor der übrigen voraushatte, kam eigentlich erst dieser Schule für ihr schnelles Aufblühen und siegreiches Vordringen recht zugute. Das blendende Aufleuchten hat den Gehalt derselben überschätzen lassen. Bis auf den heutigen Tag ist es wesentlich die neapolitanisch-italienische Betrachtung, mit der wir in die Musikgeschichte blicken, und so befindet sich diese noch immer — abgesehen von einigen nationalen Gegenwirkungen, die weder kräftig noch unbefangen und gründlich genug waren um das Verhältniß zu ändern (Burney und Winterfeld z. B.) — in einer schiefen Stellung. In der Entwicklung der Musik geht die Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti, aber nicht durch seine Schule; durch diese würde sie nur dann gehen, wenn Händel darin gewesen wäre, statt Leo, Durante und Hasse. Und Gluck's Reformen trafen keineswegs die gesammte Musik vor ihm, sondern nur die Consequenzen der neapolitanischen Schule. „Wollt ihr componiren lernen, so geht nach Neapel," sagte Rousseau. „Durante ist der größte Harmonist in Italien, das will sagen in der Welt;" derselbe. „Nein", wendet Hasse ein, „dieses Lob gebührt dem Al. Scarlatti; Durante war barock und trocken." Die Zänkerei, wer der größte gewesen, schreibt sich auch von der neapolitanischen Schule her. Wo man den Geist preisgiebt und die Musik in Stimmungen auflöst, ist allerdings nie eine objective Werthschätzung möglich. Kiesewetter sagt in seinem Abriß der Musikgeschichte: „Alessandro Scarlatti war unstreitig einer der größten Meister aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höheren Contrapunktes, wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und großartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen Reformator, kann man von ihm sagen, daß er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geschmack der Zeitgenossen mächtig eingewirkt, seine Kunstgenossen zu sich erhoben, und so jenen Umschwung vorbereitet habe, welchen die Tonkunst in der gleich nachgefolgten Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der neapolitanischen Schule, durch seine gleich großen Zöglinge erhielt." Man begreift nicht, wie er seiner Zeit um ein Jahrhundert voraus sein

konnte, wenn eine noch vollkommnere Kunst so unmittelbar nach ihm leuchtete, daß er schon die Morgenröthe davon sah. Solche Lobreden sagen überhaupt garnichts. Scarlatti kann tief und wohlthätig gewirkt haben, ohne eben alle Zweige der Kunst gleich vortrefflich anzubauen. Nicht der ist epochemachend, der alles kann, sondern der, welcher das am besten ausdrückt, was für seine Zeit das Lebendige ist. Scarlatti hat dieses wirklich gethan. Er war ein Genie für dramatische Musik, wie nur immer Lully und Purcell vor ihm und Keiser neben ihm es waren. Mehr als alle drei, namentlich als der erste und dritte, vertrat er mit Antonio Lotti und Agostino Steffani den höheren Contrapunkt, und von Keiser, der ihm fast auf ein Haar gleicht, unterscheidet ihn noch die größere Sicherheit im Gesange sowie die Feinheit in der Behandlung der Instrumente; dagegen ist der symphonische Klang bei Purcell und selbst bei Keiser stärker. Im Pathos, im „großartigen" Ausdruck ist er kein Held; nicht innere Kraft, nur größere Bildung und die Künste des Contrapunkts führten ihn auf dem Gebiete des Erhabenen etwas näher zu Händel hin, als den Keiser, aber lange soweit nicht, als den Engländer Purcell. Repräsentiren Lully und Purcell im Sologesange gewissermaaßen die Formlosigkeit, so Scarlatti und Keiser die kleine Form; und der Italiener wußte die geschicktesten Mittel zu ergreifen, um diese kleine Form mustergültig hinzustellen. Scarlatti's Arien nannte die folgende Zeit Arietten. Im gesund Melodischen ist er stärker als Bononcini, im Contrapunkt zu Zeiten grüblerisch gelehrt, wie sein Zeitgenosse Fux in Wien. Wer ihn im Mittelpunkte erfassen will, muß nicht von seinen vollstimmigen Kirchenstücken ausgehen, so kunstreich diese auch sein mögen, sondern von seinen Cantaten und Opern. Es ist sehr zu beklagen, daß wir über seine Werke durchweg nicht besser unterrichtet sind, als über seine Lebensdauer. Die Angabe seiner Geburt schwankt zwischen 1650 und 58, die seines Todes zwischen 1725 und 28; und vielleicht ist von diesen Zahlen keine einzige richtig, wenigstens rechnet ihn das Verzeichniß der Arkadier vom Jahre 1730 noch zu den Lebenden.[71]) Seine Cantaten dürften das halbe Tau-

71) Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 413. Nach der Inschrift, welche die »Memorie dei compositori di Musica del regno di Na-

send übersteigen, Burney traf in Neapel einen Kunstfreund, der allein 400 davon besaß. Der Gegenstand kann an diesem Orte nur soeben berührt werden; doch ist das, was über Händel's italienische Cantaten zusammenfassend gesagt werden muß, absichtlich bis hieher verspart.

Cantaten und Chansons. 1707—9.

Die Stelle der Cantate hat bei uns das Lied mit Pianofortebegleitung eingenommen. Das Lied ist rein lyrischer, die Cantate mehr dramatischer Natur; den namhaftesten Liedercomponisten, Franz Schubert an der Spitze, fehlt der Nerv für das musikalische Drama, während die ersten Cantatenmeister auch die ersten Operncomponisten waren. Die Cantaten waren geradezu Vorstudien zu den Opern. Wer in diesem engen Rahmen von einigen Zeilen Recitativ und wenigen Arien etwas Rechtes zu Stande brachte, hatte dadurch schon ein Stück Oper gemacht; auch die kleinste Cantate hat die Gestalt einer dramatischen Scene. Sie waren für den Componisten das, was die Skizzen und Studien für den Maler sind. Mattheson's Vergleich der Cantaten mit den Landschaftsbildern und der Opernscenen mit den Theaterdecorationen[72]) trifft die Sache nur halbwegs; denn völlig so ungleich ist hier der Pinsel doch nicht, wenn er sich auch bei den Cantaten, weil sie in einem kleinen Raume und nicht aus dem Kopfe gesungen werden, mit kunstreicherer Ausmalung kleiner Züge abgeben kann. Scarlatti's Compositionen liefern die rechten Beispiele, aus denen man auch die historische Stellung der Cantate am besten erkennt. Was nirgends versucht war, versuchte man in der Cantate; die freiere Modulation und die besondere Verknüpfung der verschiedenen Tonarten verwandte man erst für andere Gattungen, nachdem sie hier geglückt war. Dadurch gewinnt der Gegenstand, so klein er erscheinen mag, für die Entwicklung der Tonkunst eine große Bedeutung. Er hätte längst eine eingehende Untersuchung verdient, leider ist Burney's Analyse einer Sammlung Scarlatti'scher Cantaten[73])

---

poli raccolte dal Marchese Villarosa, Napoli 1840« mittheilen, wäre er 1659 geboren und im November 1725 gestorben.

72) Vollk. Capellmeister S. 214.

73) History IV, 169—76.

noch immer das beste und vollständigste darüber. Das Urtheil über die Hauptmeister im Cantatenfache hat niemals allgemein festgestanden. Es ist erklärlich: die Zahl ihrer Erzeugnisse ist Legion, und da hier alles der Hausmusik anheimfällt, so wählt sich der Familiengeist was ihm zusagt, wie er denn überhaupt an dem hundertsten Theile des Vorhandenen sein volles Genüge hat. Wer aber das Ganze nicht übersieht, kann selbst bei dem geläutertsten Geschmacke über das Ganze kein Urtheil haben. So erklären sich die auseinander gehenden Meinungen, die dann von den Schriftstellern unberichtigt neben einander gestellt sind. Wer die Mühe nicht scheut und das Material zusammenbringen kann, findet hier aufzuräumen und viel lehrreiches zu sagen. Es liegt am Ende doch nicht an der Sache selber, sondern nur an unserer Faulheit, daß in derjenigen Musik, die nicht mehr gespielt wird, noch alles so wüst und geistentblößt aussieht.

Besonders Händel's und Marcello's Cantaten findet Mattheson zur Uebung in den schweren Tonarten empfehlenswerth.[74]) Den Scarlatti kannte er nicht. Was dieser nebst Gasparini in Angriff nahm und seine jüngeren Kunstgenossen weiter ausbildeten, den ganzen Sprengel der Tonarten, gebrauchte Händel mit einer Kühnheit und zwanglosen, gleichsam angebornen Sicherheit, die ihnen neu war. Wo er den Ton wechseln will, weiß er sich alles dessen, was die Musik dafür besitzt, wie Theile seines musikalischen Sprachschatzes mit der größten Leichtigkeit zu bedienen. Den letzten Schritt that Bach, indem er zu pädagogisch-musikalischen Zwecken die Tonarten nach der Reihe selbständig durchnahm. Der sichere muthige Gang in Händel's Cantaten muß für manches entschädigen, was die italienischen vor ihnen voraus haben. Hier liegen seine ersten Versuche im Italienischen vor, daher auch seine auffallendsten Fehltritte. Namentlich in den Solocantaten mit bloßem Clavierbaß, wo er keinen Nebengedanken in die Begleitung werfen und so praktisch das Richtige festhalten kann, schreibt er oftmals für die Singstimme, als hätte er die Geige vor sich. Selbst in dem schon erwähnten hervorragenden Stücke „die Lucretia" findet sich ein ganzer Satz (Alla salma infedel), bei welchem das Vornehmen, mit dem Basse canonisch zu gehen, be-

---

74) Grosse Generalbaß-Schule S. 247.

sonders zu Anfang völlig in das instrumentale Gebiet führte. Wo er nichts vor sich hat, als spielende Reime, schlendert er an der Hand des leeren Textes mit einem so trockenen Gesichte daher, daß man den Händel kaum wiedererkennt. In Arnold's Ausgabe sind von den etwa 150 vorhandenen Cantaten sechzehn gedruckt, darunter zwölf ohne Instrumente, deren größte Zahl nur gewählt scheint, um aus dieser Gattung das schwächste vorzulegen; der sinnlosfehlerhafte Text macht sie völlig ungenießbar. Händel's Solocantaten sind durchweg keine ausgeführte Landschaftsbilder, sondern Skizzen, von denen nur einige wenige so geriethen, daß sie gleich zu Anfang ihre bleibende Gestalt fanden. Zum Theil kann man die Stücke, denen er mit größerer Sorgfalt oblag, schon an der zierlichen Handschrift erkennen, zum Theil an den Abschriften, die er später in England davon nahm oder nehmen ließ. Durch die Handschrift sticht z. B. hervor »Occhi miei che faceste?« eine der besten Cantaten, die eine völlig italienische Gesangmelodie hat. Die Schrift ist hier außerordentlich gewandt und schön, wird aber fast noch übertroffen durch eine andere »Aure soavi e lieti«, die sogar einen großen, mit der Feder andächtig gezirkelten bunten Anfangsbuchstaben hat. Schon das anhebende Recitativ ist sehr schön, besonders aber die nachfolgende Arie »Care luci«, eine seiner herrlichsten Melodien, von der einiges im Theseus (Dolce riposo) und später im Flavius (Parto si) wiederklingt; es ist ein Gesang, den die Liebe selbst gesungen und geschrieben zu haben scheint. Stehen diese Stücke vielleicht mit dem „Abschied von Rom" in Verbindung?

Die Cantaten mit Instrumenten, beständig »con Stromenti« überschrieben, kann man im eigentlichen Sinne die römischen nennen, da sie für die dortige Capelle geschrieben sind. Glanz und Pracht, Feuer und jugendliche Frische sind ihre Merkmale. Die Melodiebildung ist zum Theil höchst originell, die Gänge sind durchweg sehr sicher, alles ist voll Sang und Klang, aber in der Ausführung auf Virtuosen berechnet. Die Melodie steht hier nicht mehr einzeln für sich, sie hat an den Instrumenten Gesellschaft, und jeder Theil weiß seine Selbständigkeit zu bewahren, diejenigen Stellen abgerechnet, wo der Strom der Gesammtharmonie den Sänger wohl oder übel mit fortreißt. Solche klangreiche Gemälde, die den Römern unbe-

kannt waren, machten ihnen die besseren Seiten der deutschen Musik verständlich; sie haben auch in der Form mehr oder weniger etwas Germanisches bewahrt. Händel fand einen Weg, sich in diesen hochgebildeten Kreisen geltend zu machen ohne den guten Kern deutscher Kunst selbst in den Theilen, worin sich noch niemand mit Italien zu messen gewagt hatte, aufgeben zu müssen. Freilich ist aus den ursprünglich deutschen Anlagen hier etwas ganz neues geworden; was vorhin eckig und steif war, hat sich unter einer wärmeren Sonne schnell zum blühenden Leben entfaltet. Einige von diesen Compositionen dürften schon bei seinem ersten Aufenthalte in Rom entstanden sein. In einer (Figlio d'alte speranze) hat das Recitativ wiederholt ariose Cadenzen, wie bei Bononcini; eine andere (Dunque sarà) hat in der Mitte eine längere Scene, wo ganz nach Keiser's Art ein Lied, ein Arioso von wenigen Takten mehrmals von recitativischen und anderen Sätzen durchschnitten wird, aber sich immer auf's neue geltend zu machen weiß.

Eine dritte Art der Cantaten bilden diejenigen, in denen mehrere Personen auftreten. An Umfang zum Theil sehr bedeutend, fallen sie auch unter den Begriff von Serenaten, die sich dem Wortsinne nach zwar eigentlich auf Ständchen und Nachtmusiken beziehen, doch wegen der Beschränkung auf zwei oder drei Sänger und namentlich wegen des brünstigen Ausdrucks nicht ganz unberechtigt eine weitere Bedeutung erhalten haben. Händel hat sie indeß immer einfach Cantaten genannt, »a due« oder »a tre.« Diese Stücke leiten uns unmittelbar zu dem größeren musikalischen Drama; sie sind es auch, welche ihm für seine nachfolgenden Opern die ergiebigsten Quellen wurden. Eins der längsten, vielleicht auch eins der ersten, ist das Schäferspiel Apoll und Daphne, überschrieben als »Cantata a 2, Apollo e Dafne«, bestehend aus zehn Gesängen, darunter zwei Duette und ein »concerto grosso«, nämlich eine concertirende Arie mit reicher Instrumentalbegleitung. Daphne preist das Glück der Freiheit, Apoll seufzt um Erhörung. Das eine Duett ist nur einstimmig, nämlich Wechselgesang der beiden Personen gegen einander, wobei Daphne keck und heiter, Apoll aber liebesselig schwärmerisch und trübe singt. »Fillide e Aminta«, eine andere Composition für zwei Personen, möchte ich die Rinald-Cantate nennen, nicht allein deßhalb, weil

er ein merkwürdiges Lied (Se vago rio) fast ganz unverändert in diese Oper aufnahm (Il vostro maggio), sondern auch, weil der Anfangssatz der »Overture«, die er der Cantate vorgesetzt hat, ebenfalls die genannte Oper eröffnet. Drei beliebte Arien aus Agrippina finden wir hier wieder. Die Cantate ist als Ganzes eine seiner vollendetsten italienischen Arbeiten, alle neun Sätze sind meisterhaft. Das Duett »Per abbatter il rigore« ist das schönste, was er bis dahin in dieser Gattung gemacht hat, überhaupt sein erstes völlig kunstreiches Duett, das er auch später zu einem noch besseren Texte (Caro autor) nur wenig zu ändern wußte. Ueber dergleichen Erzeugnisse wird sich niemand mehr gewundert haben, als der ältere Scarlatti; sie waren unter ihnen entstanden, waren italienisch, und doch auch wieder ganz eigen und selbständig. Das größte Stück hat drei Personen und sogar zwei Theile, die wie Acte einer Oper auch als solche angedeutet sind. Händel nennt es aber doch nur »Cantata a 3.« Die Personen sind natürlich wieder Schäfer und Schäferinnen, Fileno Clori und Tirsi. Im Rinald werden wir auch mit diesen, die wohl in Neapel zu Hause gehören, die Bekanntschaft erneuern. Gar merkwürdig ist ein anderes Stück für drei Personen: »Cantata a 3. Olinto Pastore, Tebro fiume, Gloria.« Olinto war — Ruspoli! Diese Ruspoli-Cantate leitet uns wieder nach Rom zurück, in Ruspoli's reizenden Garten, an die Tiber, zu den Schäfern, die sich mit so liebenswürdiger Naivetät besangen, zu all' den Herrlichkeiten und all' den Schönen. Priesen sie Händel, so that er ein gleiches und war auf ihre Verherrlichung nicht weniger eifrig bedacht, als sie auf die seine.

In diesen Cantaten sehen wir nicht bloß den Tonsetzer, sondern auch den Wanderer in Italien, dem die Leute ein ganz italienisches Gewand angelegt haben. Sie sind zum Verständnisse des Menschen wie des Künstlers gleich wichtig, ja unersetzlich. Auf welche Weise er hier zur Schule ging, wie er mit den Menschen verkehrte, was für Werke dies veranlaßte, welchen Gewinn seine Kunst daraus zog: das können wir mit einem Blicke überschauen. Wäre der Briefwechsel mit seiner Mutter erhalten, dafür aber die Cantatensammlung verloren gegangen, so wüßten wir über die italienische Reise vielleicht mehr Worte zu machen, doch das wahre Verständniß davon wäre

nur auf Umwegen zu erreichen. Die eigentliche Bedeutung dieser Cantaten liegt darin, daß sie über seine folgenden Werke Licht verbreiten und für deren volles Verständniß durchaus unentbehrlich sind. Das Gesagte soll nur diese Stellung andeuten; erschöpft ist der Gegenstand noch lange nicht.

In die italienische Zeit gehören auch, wie Papier und Handschrift ausweisen, sieben Chansons d. h. französische Gesänge. Sie entstanden sicherlich in Neapel, und es ist kaum anzunehmen, daß er einen anderen Zweck dabei hatte, als den des Studiums. Eben in diesen Tagen wurden heftige Streitschriften gewechselt über die Vorzüge der italienischen und der französischen Musik. Daß Händel auch der letzteren ein aufmerksames Ohr lieh, versteht sich von selbst; er konnte dies aber an jedem Orte, weil die Partituren gedruckt zu haben waren. Von einer Reise nach Paris versprach er sich wohl nicht viel, denn in der Gesangkunst und überhaupt in feiner Execution standen die Franzosen niemals hoch angeschrieben, Schreien und Fideln hatte er aber in Deutschland genug gehört; auch setzte damals der Krieg eine Grenze. Händel's französische Lieder haben alle nur den einfachen Clavierbaß zur Begleitung. Sie sind ganz im französischen Geiste geschaffen, wie nur immer Lully's gepriesene Kraftsätze. Das erste ist eine erotische Spielerei mit „ohne daran zu denken (Sans y penser)", die in einer langen schönen Melodie forttändelt. In dem zweiten ist Wechsel des geraden und ungeraden Taktes, ein echtes Kennzeichen der alten französischen Oper, von Händel in Sätzen, die französischen Tanzschritt hatten, damals auch noch hin und wieder bei seinen andern Compositionen verwandt. Diesen Satz hat er eine geraume Zeit später sehr sorgfältig mit Blei corrigirt. Auch der Baß des dritten schönen Liedes »Petite fleur brunette« ist später durch einige wenige Striche weit besser gemacht; ebenfalls das vierte Stück, das theils aus Recitativ, theils aus Arioso besteht und Taktwechsel hat. In den übrigen Sätzen bemerkt man keine Aenderungen. Diese sorgliche Besserung kleiner Compositionen, die sich niemals öffentlich wichtig machten, ist lehrreich. Hätte Händel eine französische Oper gesetzt, so würde er die Stücke umgebildet dorthin verpflanzt haben; weil das nicht geschah, mußte er sie wenigstens feilen, denn er konnte das Unfertige nicht ertragen. In seinen deutschen, italienischen und

englischen Tonsätzen, die er in folgenden Werken immerfort neu gestalten konnte, finden sich keineswegs so aufmerksame Correcturen; die Umbildung vertrat dort, und in höherem Maaße, die Stelle der Correctur. Unter allen Liedern ragt hervor das fünfte »Nos plaisirs« als eine lange Händel'sche Melodie mit einer kunstreich wiederkehrenden Figur im Grundbasse, einem sogenannten Basso ostinato; das sechste »Vous ne scauriez flatter ma peine« als ein reines schönes Recitativ; und das siebente »Non je ne puis plus souffrir« wieder als eine schöne Gesangmelodie. Im Grunde sind alle sieben Lieder gelungen, und einige köstlich. Hier haben wir Händel's musikalische Antwort auf die literarischen Streitigkeiten. In Worte übersetzt lautet sie: für den einfachen herzhaften Gesang, für dröhnende musikalische Rede und leichten Tanzschritt giebt die französische Oper unverwerfliche Muster, die auch natürlicher stehen als die italienischen, weil sie erlauben im Einfachen einfach zu bleiben; wem sich aber das volle Leben des Gesanges verflochten mit dem Instrumentalen, überhaupt die Musik als schöne Kunst vielseitig erschließen soll, der gehe nach Italien. Niemand hat den Gegenstand so unparteiisch gerecht erörtert, noch viel weniger den Verhalt praktisch darlegen können. Eine französische Oper von Händel, in und für Paris geschrieben, müßte dort einen Erfolg gehabt haben, wie die Agrippina in Venedig; aber Händel hätte daraus wesentlich nicht mehr gelernt, als was er schon aus diesen Liedern wußte.

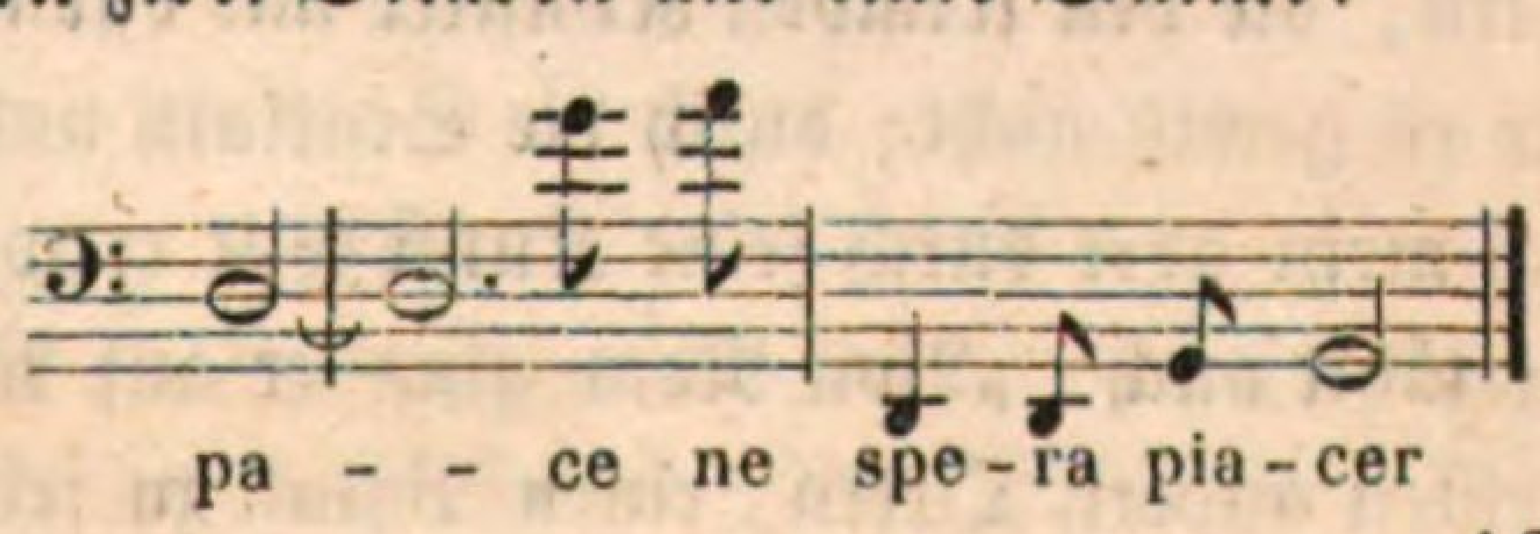
Zu den Cantaten für mehrere Personen gehört auch noch ein Werk, das wir nur seines Inhaltes und seiner selbständigen Bedeutung wegen gesondert besprechen, nämlich das Schäferspiel:

Aci, Galatea e Polifemo. 1708—9.

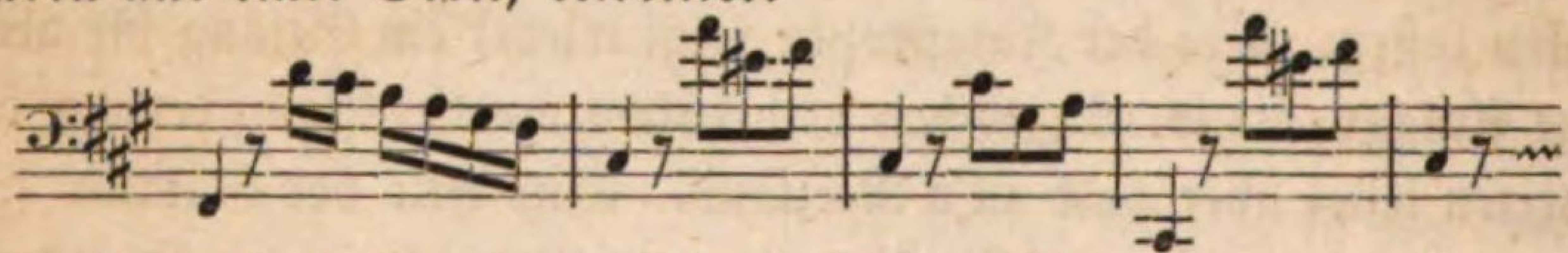
In Händel's Handschrift ist es nicht völlig, doch größtentheils erhalten. Zu Anfang der Ueberschrift steht ein Wort, das unleserlich ist, dann folgt »a 3. Aci, Galatea e Polifemo.« Zuerst hat er Galathea geschrieben, das h aber später durchstrichen, danach schreibt Fétis denn auch Galathea; das angeblich urkundliche Galattea bei Schölcher ist ohne Grund. Das Wort zu Anfang hieß wohl erst Cantata, dann mag er Serenata oder Pastorale darüber geschrieben haben; aber, wie gesagt, völlig unleserlich. Zeit- und Ortsangabe

fehlt, doch nach Mainwaring, dem niemand widersprochen, entstand es in Neapel, war also von den größeren italienischen Werken das letzte. Erst hier in Neapel, wo Händel den idyllischen Zuständen in der Wirklichkeit näher gerückt war, gelang ihm ein Tonwerk, das man als die musikalische Blüthe des arkadischen Geistes ansehen muß, wie den Pastor fido von Guarini als die poetische. Die Liebe des Cyclopen zu der Meernymphe war von den Poeten schon fleißig besungen, Marino an der Spitze; doch blieb das beste darin der Musik vorbehalten. Als Händel später in England die Fabel zum zweiten Male vornahm, gestaltete er sie zu englischen Worten so von Grund aus neu und so gehaltvoll, daß wir dieses zweite Werk hier nicht mit dem ersten, wie vorhin die verschiedenen Bearbeitungen vom Sieg der Zeit und Wahrheit, zusammenziehen konnten. Bis dorthin sei auch verspart, was über den Grundgedanken der Fabel zu sagen ist; hier halten wir uns nur an das Musikalische. Entlehnt ist für die englische Galatea fast garnichts, als etwa die Arie »S'agita in mezzo all' onde«, von der namentlich die Begleitung in »Hush hush ye pretty warbling choir« wiederklingt; sonst findet man verwandtes eher in den folgenden Opern, Rinald Pastor fido und Theseus. Von diesem Pastorale ist der Grund gut, aber die italienische Ausführung entspricht dem, was darin liegt, noch nicht völlig. Schon die musikalischen Mittel sind unzulänglich. Ein rechtes Schäferspiel muß von Chören eingefaßt sein, hier aber hören wir nur die drei Genannten allein, unter denen auch noch wieder ein Mißverhältniß besteht, indem Acis der Schäfer im hohen Sopran und seine Geliebte im zweiten Sopran oder Contralt singt. Mit einem Duett der Liebenden »Sorge il di–Spunta l'aurora« beginnt das Spiel. Es ist ein sehr schöner Satz, aber nicht, wie der in der Rinald-Cantate, ein Vorläufer der späteren Kammerduette, sondern mehr in kleinen gegensätzlichen Motiven dialogisch gehalten, reicht also denjenigen Bühnenduetten die Hand, die später namentlich durch die Arbeiten der neapolitanischen Schule so beliebt wurden. Stellenweis wird zu lange in bekannten Gängen fortmodulirt, doch schließt der Satz eine gewisse musikalische Stimmung völlig ab und steht in dieser Hinsicht schon sehr hoch. Dem gesangreichen, trefflich gearbeiteten Trio »Proverà lo sdegno mio« fehlt eben nichts weiter, als ein solcher Abschluß, ohne

den eine Composition doch nicht vollendet gut genannt werden kann. Händel's anfängliche Arbeiten, namentlich die Gesangsätze für mehrere Stimmen, haben häufig eine lose schlottrige Haltung; aber bei jeder neuen Fahrt lernt er die Zügel fester halten. Der grausige Polyphem hebt das obige Trio an. Galatea wird durch seine Drohungen eingeschüchtert und flüchtet zu ihrem Acis, sie, die eben noch so heiter sang, ein Unstern werde ihr Schifflein doch nicht in die Wellen sinken lassen. Vor der Katastrophe folgt wieder ein Gesang für drei, eine Anlage, die im Englischen beibehalten wurde, Polyphems Hinzutreten leitet aber bald in's Recitativ. Eine Arie der Galatea (Se m'ami o caro) mit zwei Violoncells und Grundbaß, die Zwischenspiele mit vollem Saitenspiel, ging in den Pastor fido ein, eine andere (Benche tuoni) in Theseus. Was Acis zu singen hat, ist recht breit ausgeführt. Einmal (Che non può la gelosia) ist seinen tief melodischen Gängen eine imitirende Oboe beigegeben, und dadurch entsteht eine feine Arbeit, bei der nur die vielfache und eintönige Coloratur störend wirkt; ein andermal bei einem noch ausgezeichneteren Gesange (De l'aquila l'artigli) hat er nur einen lebhaften Baß zur Begleitung. Daß Händel besonders bei der Partie des Acis von einer Sängerin abhängig war, die hie und da auf Kosten der Kunst befriedigt sein wollte, macht auch noch die sehr ausgeführte lange Siciliane »Quì l'Augel da pianta in pianta« wahrscheinlich. Diese hält sich durchgehends in den höchsten Lagen, und so süßklingend und fein sie auch instrumentirt ist, können doch nur besondere Mittel mit ihr eine Wirkung erzielen. Der äußerste Aufwand ist gemacht, um das Ungeheuer Polyphem zu charakterisiren. Seine Gesänge strahlen sämmtlich von barbarischer Schönheit und sind voll der glücklichsten Charakterzüge, die eben als solche so sehr komisch wirken. Am weitesten treibt ihn seine Verstiegenheit in dem Gesange »Fra l'ombre e gl'errori«, wo er sich wie ein Wallfisch von dem grundlos Tiefen bis in die möglichste Höhe hinaushebt, einmal in unmittelbarem Ueberschlag von zwei Octaven und einer Quinte:



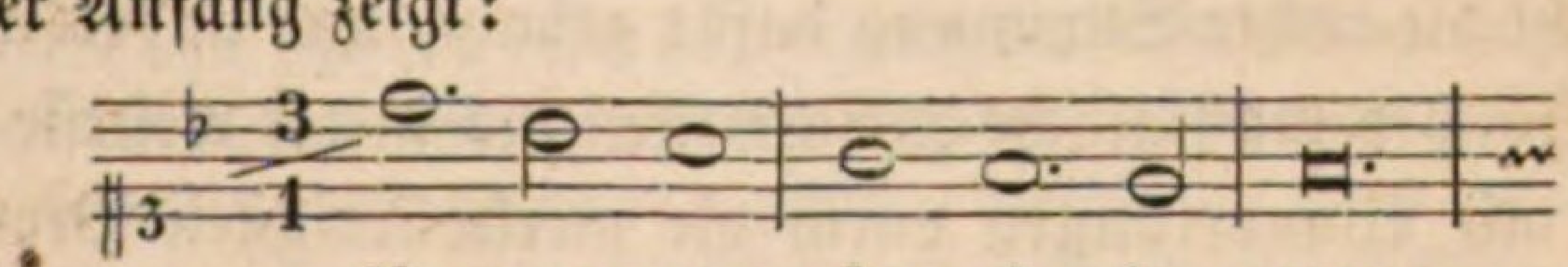
begleitet von gedämpften Violinen und Flöten in Octaven und, um die zartesten Liebesgefühle noch deutlicher abzumalen, von dem zimperlichen Violoncellbaß ohne Clavier! Die Charakteristik schlägt hier um in jugendliche Ausgelassenheit, Herr Polyphem dient zum Lustigmachen. Der Stimmumfang wird in einer Coloratur der Solocantate »Nell' africane selve« noch um einen halben Ton, zu zwei Octaven und einer Sexte, erweitert:



die also auch in Neapel und für denselben Sänger gemacht sein muß. Die Kunst desselben bestand vorzüglich im Ueberschlagen der Octaven. Wer dieser Riesenbaß war, mit dem Händel sich so ergötzte, läßt sich wohl noch herausbringen. Er singt hier als aufgeregter Polyphem von den zischenden Schlangen und dem Mordgebrüll der Scylla ein rauhes tonreiches und außerordentlich feurig begleitetes Lied (Sibillar), das bald darauf im Rinald mit einiger Erweiterung des Instrumentalsatzes dem Zauberer Argantes in den Mund gelegt wurde; von dem Gesange ist fast keine Note geändert, auch der Text ist mit Ausnahme des unpassenden Schlusses Wort für Wort beibehalten. Im Rinald sang Boschi den Satz. Signor Boschi kam von Neapel nach London. Wir gehen also wohl nicht fehl, wenn wir diesen, der seiner Zeit der größte italienische Vocalbassist war, für den Sänger des Polyphem ausgeben. Händel nahm den Satz mit all' den eigenthümlichen Tongängen der Coloratur nur deßhalb unverändert auf, weil Boschi ihn noch von Neapel her im Kopfe hatte.

Von den Umständen, unter denen dieses Werk entstand und aufgeführt wurde, ist nur eine Kleinigkeit durch Mainwaring bekannt geworden. Ueber Händel's Aufenthalt in Neapel fließen die Quellen dürftig, was indeß nicht sehr zu beklagen ist, da wir ihn als eine wenig veränderte Fortsetzung des römischen ansehen können. An vornehmen Häusern, die den fremden Künstler mit offenen Armen aufnahmen, fehlte es gewiß nicht; durch die Scarlatti und die römischen Arkadier, noch mehr aber durch seine Kunst war er wohl eingeführt. Mainwaring erzählt auch: „Von Rom ging er auf Neapel, wo er, wie an den meisten andern Orten, einen Palast zu seiner Verfügung

hatte, und mit freier Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt war. In dieser Hauptstadt machte er Acis und Galatea zu italienischen Worten und in einer Composition, die von unserer englischen verschieden ist. Es geschah auf Ersuchen der Donna Laura. — ob sie eine portugiesische oder spanische Prinzessin war, kann ich nicht genau sagen; doch die Pracht und der Aufwand dieser Dame scheinen eher für ihre spanische Abkunft zu sprechen, denn sie führte einen wirklich königlichen Staat. Während er in Neapel war, empfing er Einladungen fast von allen Standespersonen, die dort und in der Umgegend wohnten; und glücklich wurde geschätzt, der ihn zuerst gewinnen und am längsten bewirthen konnte."[75]) Es stimmt ganz zu den Verhältnissen, daß Händel in Rom unter die Fürsten, in Neapel unter die Fürstinnen gerieth. Dreizehn Damen des höchsten Standes aus Neapel gehörten zur Arkadia, in Rom nur vier oder fünf. Doch finde ich unter diesen nicht die Prinzessin Laura, auf deren Veranlassung die Galatea gesetzt sein soll, dagegen eine andere Fürstin spanischer Herkunft, Donna Cecilia, mit dem Schäfernamen Egeria[76]), die es wohl sein wird; jedenfalls muß die Dame, die ein Schäferspiel bereitete, zu den Schäfern gehört haben. Daß sie eine spanische Prinzessin war, wird auch unabhängig von Crescimbeni zu beweisen sein. Mitten unter Händel's italienischen Cantaten steht eine in Dmoll »Cantata Spagnuola a voce sola e chitarra.« Er hat sich nicht als Componist dabei genannt, und weil die Notation durchweg, selbst im Recitativ, die der ältesten Kirchenchöre ist, wie schon der Anfang zeigt:



so möchte man die Abschrift eines fremden Opus vermuthen. Aber die Notation ist nur eine Hülle, die modernen Gehalt und echt Händel'sche Melodien einschließt. Es sei keine Hoffnung aus dem Zustande der Liebe herauszukommen, heißt es hier, denn die Leidenschaft

75) Memoirs p. 65—67.

76) »Donna Cecilia Capece Minutola Enrichez Principessa di Squinzano. (Egeria.)« Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 378.

nehme zu und die Vernunft nehme ab. Ein hübsches Lied und eine allerliebste Musik, bei der immerhin etwas von spanischen Melodien benutzt sein kann. Einfacher als die italienischen Cantaten, rückt sie den französischen Chansons näher; das eben war der spanische Styl, dessen weitere Originalität aber nur in der Zither und in der Alterthümlichkeit bestand. Die Vermuthung liegt nahe, daß es eine Spanierin war, die diese Cantate veranlaßte.

Die Beschäftigung mit der Musik verschiedener Völker hatte für Händel jetzt eine weitere Bedeutung; die Gegend, in der er sich befand, schien ihn unmittelbar darauf zu leiten, denn diese ist für Volksgesang noch heute eine der ergiebigsten. Was hier so kunstlos natürlich gedieh, war lange Zeit das einzige, womit die Neapolitaner sich in der Musik zeigen konnten. Von hier aus hatte Pietro della Valle, einer der ersten und eifrigsten Sammler von Nationalmelodien, im Jahre 1611 mehrere echte Sicilianen nach Rom gebracht und sie dadurch, wie er in einem außerordentlich lehrreichen Briefe vom 16. Jan. 1640 versichert, zuerst in die dortige Kunstmusik eingeführt.[77]) Ein Stamm der Albanesen, der in dieses Land verschlagen ist, soll noch jetzt seinen ureignen Gesang bewahrt haben. Hier im Neapolitanischen begriff Händel auch erst recht den wahren Sicilianenstyl, in welchem er nachher so viel Schönes gesetzt hat. Den besten Theil seines Wissens und seiner Kunst nahm er aus der Anschauung des Lebens her; es paßt daher so ganz zu seiner Natur, daß er sich eben an diesen Orten die Musik der verschiedenen Nationen vorführte. In Rom hätte er nicht die rechte Stimmung dafür gehabt, und anderswo noch weniger. Solches musikalische Umschweifen bis in die weiteste Ferne, verbunden mit Wanderungen durch die merkwürdigsten Provinzen, erklärt uns auch, warum sein beträchtlich langer Aufenthalt in Neapel, der mindestens ein Jahr gedauert haben muß, nur ein einziges Werk größeren Umfanges abwarf. Eingehen auf das Fremde war ihm jetzt eine Hauptsache. Melodischen Gängen, Schlüssen, zum

77) Della Musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata. Al Sig. Lelio Guidiccioni. Gedruckt in den Trattati di Musica di Gio. Battista Doni. 2 Bde. Florenz 1763. Fol. II, 259.

Theil halben oder ganzen Melodien, die aus dem Volksgesange stammen, begegnet man von jetzt an in seinen Werken sehr häufig; auch da spürt man noch den Anhauch desselben, wo der antiquarische Nachweis nicht mehr möglich ist.

Daneben arbeitete er sich unablässig in die strengere Schreibart hinein. Sicherlich seine erste Arbeit in Neapel war das Trio »Se tu non lasci amore«, auf das wir im dritten Abschnitt zurückkommen. Die Handschrift trägt die Angabe der Zeit und des veränderten Wohnsitzes: »G. F. Hendel | li 12 di Luglio | 1708 | Napoli.«[78]) Er war wohl erst einige Tage oder höchstens einige Wochen dort. Von den hier vielleicht noch entstandenen und unbekannt gebliebenen Tonsätzen scheint in Neapel nichts erhalten zu sein. Das dortige Conservatorium besitzt zwar einige Abschriften Händel'scher Werke, die aber nach dem Verzeichniß, das H. Kestner an Ort und Stelle aufnahm und mir gütigst mittheilte, nur die bekannten späteren Oratorien enthalten.

Die Rückreise setzen wir nur muthmaaßlich in den Herbst des Jahres 1709, wo es im römischen Gebiete schon wieder friedlicher

78) Das sehr schön geschriebene Original befindet sich jetzt vereinzelt im Privatbesitz. Händel schenkte es dem Bernard Granville, einem großen Verehrer seiner Tonkunst, der sich von Händel's Gehülfen Smith in 38 Bänden seine besten Werke aller Gattungen zusammen schreiben ließ. Die Handschrift, die Smith'schen Abschriften, einige Briefe von König Georg III. aus den Jahren um 1785 über Abschriften Händel'scher Werke, und die 1699 gedruckte Anmuthige Clavierübung von Johann Krieger, die Händel dem Granville ebenfalls für seine Musiksammlung gab, werden noch jetzt von Lady Hall (Gemahlin des Sir Benjamin Hall, Minister of public Works) als ein Besitzthum der Familie aufbewahrt. Die Ansicht dieser Schätze verdanke ich Klingemann's gütiger Bemühung. Auch der berühmte Lord John Carteret war ein großer Musikliebhaber; Mattheson erzählt: „Mylord Carteret (anitzo Earl of Granville) langte den 8. Nov. 1720 von seiner schwedischen Gesandtschafft in Hamburg an, und fand an unsers Matthesons Musik solche Lust, daß er einst zwo gantzer Stunden, ohne von der Stelle zu weichen, bey ihm saß und zuhörte; zuletzt aber, in Gegenwart der hohen Gesellschafft, dieses Urtheil fällete: Händel spiele zwar ein schönes und fertiges Clavier; aber er sänge dabei nicht mit solchem Geschmack und Nachdruck. Dieser grosse Mann, der hernach Staats-Secretär, Vice-König in Irland rc. geworden, reisete den 14. Nov., in Gesellschaft des Herrn von Wich, als seines nahen Anverwandten, nach England." Ehrenpforte S. 207. Obige Musikalien werden im December d. J. bei Puttick & Simpson unter den Hammer kommen, s. Athenäum Nr. 1565 v. 24. Octbr. p. 1310.

aussah. Ueberall in Italien waren unserm Händel die Lebensbedürfnisse mühelos zugeflossen; wie er mit Vergnügen bemerkte, befand sich sein Stammkapital, der Säckel mit den zweihundert Ducaten aus Hamburg, sehr wohl dabei. Das Leben, welches er hier zu führen fast gezwungen wurde, war allerdings ein Abstand gegen Hamburg, wo die Schützer der Kunst für die saure Lection eine Mark Banco auswarfen, aufs höchste einen halben Thaler. Daß er auf seiner Wanderung für alles ein offenes Auge hatte, daß er sich nicht nur die berühmtesten Musiker und hervorragendsten Musikstätten, sondern im eigentlichen Sinne die Welt besah, versteht sich bei einem solchen Geiste von selbst, ist auch durch die Untersuchung seiner Werke überall bewiesen. Was sich sonst noch beobachten läßt, dient nur zu weiterer Bestätigung. In Italien erwarb er sich eine tiefe Kenntniß von den bildenden Künsten, namentlich von der Malerei; Rom machte ihn durch tagtäglichen Umgang mit dem besten, was in diesem Bereiche vorhanden ist, zu einem leidenschaftlichen Liebhaber derselben. Hatte er in der Folge auch weder Zeit noch Geld sich eine eigne Gallerie anzulegen, so besah er doch gern die seiner Freunde, und lebenslang blieb der Besuch von Gemäldesammlungen und Kunstausstellungen eine seiner angenehmsten Erholungen. Die Gewandtheit, mit der er die italienische Sprache handhaben lernte, ist ein anderer Beweis seines Eingehens auf dieses Volksthum. Von äußeren Kennzeichen mag man endlich auch noch seine schöne italienische Handschrift anführen. Diejenigen, welche Schriftzüge als den Schlüssel zum Charakter ansehen, werden ohne Mühe alles das darin erkennen, was oben schon allgemein verständlicher auseinandergesetzt ist, und niemand wird bei ihrem Anblick sich des Gedankens an eine frohe Jugendzeit erwehren können. Der italienische Aufenthalt fiel in Händel's 22- bis 25stes Lebensjahr. Er kam bald in Verhältnisse, die seinem eigentlichen Wesen natürlicher waren und dauerndere Werke veranlaßten: aber die unbekümmerte sorglose Zeit, die eigentliche Jugend hat er nur in Italien verlebt. So wenig er sie sich zurück wünschte, so gern hielt er die Erinnerung daran lebendig, und so sehr empfand er später bei seinen reiferen Ernten den Segen dieses Frühlings.

Bei seiner dritten Anwesenheit in Rom hat er wohl wenig neues

gesetzt, doch gewiß die Galatea zur Aufführung gebracht. Sicherlich war er um Weihnacht 1709 noch dort; wir haben darüber einen kleinen, aber recht merkwürdigen Fingerzeig. Zur Weihnachtszeit kommen Hirten aus Calabrien nach Rom, seit undenklichen Zeiten bis auf den heutigen Tag, und verkünden in der ewigen Stadt die Geburt des Weltheilandes, wie weiland ihre Vorfahren zu Bethlehem. Sie thun es mit einer uralten Melodie, die als Hymnus gesungen oder gepfiffen wird; daher nennt man sie auch Pifferari, Pfeifer. Händel hörte ihre Weise, die in pastoraler Einfachheit dem Gegenstande so schön entspricht. Dann nach vielen Jahren, als er den Messias schuf und zur Einführung in die Scene „Und es waren Hirten auf dem Felde" ein kleines Instrumentalspiel haben mußte, bildete er aus diesen Urtönen jene kleine köstliche Symphonie, die durch nichts zu ersetzen wäre, und in vergnügter Erinnerung bezeichnete er den Satz mit »Pif.« d. h. Pifferari. Die alte Melodie ist seit Jahrhunderten schon oft gedruckt, auch in dem Vorwort der Ausgabe des Messias von Rimbault.[79]) Bei der Weiterreise sagte er den Römern, daß England jetzt, eigentlich schon von Venedig her sein Hauptaugenmerk sei, und sie konnten ihm nur bestätigen, was er überall hörte: daß der Zustand der Musik in diesem Lande augenblicklich noch erbärmlich, seine Kunst aber ganz geeignet sei, bei der Nation eine durchschlagende Wirkung zu machen. Mit Hoffnungen und Segenswünschen, die auch alle in Erfüllung gingen, ließen ihn die römischen Freunde ziehen. Die Florenzer ebenfalls.

In Venedig zur Carnevalszeit 1710 erneuerte er die alten Bekanntschaften und machte neue mit mehreren angesehenen Hofleuten, Künstlern und Kunstfreunden aus London und Hannover. Engländer und Hannoveraner betrachteten sich bei der bevorstehenden Erhebung des Churfürsten auf den englischen Thron als ein Volk. Der Baron Kielmannsegge und der Capellmeister Steffani nahmen ihn mit nach Hannover; ohne ihre Dazwischenkunft dürfte er die schon beschlossene und versprochene Reise nach London auf dem geradesten Wege ausgeführt haben. Sie wußten ihm begreiflich zu machen, daß

---

79) The Messiah. London, printed for the Handel Society. 1850. Preface p. VII

der richtigste Weg nach England von jetzt an über Hannover gehe, und daß es für ihn ebenso leicht als rathsam sei, sich durch eine Anstellung am dortigen Hofe für alle Fälle zu sichern. Deßhalb schloß er sich ihnen an und ging vorerst nach Deutschland zurück, mußte aber den englischen Freunden sein Wort geben, daß er in London eintreffen wolle, noch ehe das Jahr zu Ende gegangen. In Hannover wurde er Capellmeister; weil aber seine Verrichtungen und namentlich seine dort geschaffenen Werke in eine spätere Zeit gehören, sei die Erzählung der näheren Umstände bis dahin, bis in den dritten Abschnitt verspart.

Zu Hause bei der Mutter fand er manches verändert. Seine jüngste Schwester Johanna Christiana war in voller Jugendblüthe, im zwanzigsten Lebensjahre, am 16. Juli 1709 gestorben. Etwas vorher, am 26. September 1708, hatte die andere Schwester Dorothea Sophia dem Rechtsgelehrten Dr. Michael Dieterich Michaelsen in Halle ihre Hand gereicht. Die Hochzeit war dort, wo die der Mutter gewesen war, bei dem Onkel Georg Taust zu Giebichenstein.[80]) Michaelsen war von sehr angesehener Herkunft und rückte später zum preußischen Kriegsrathe auf. So traf Händel seine Mutter, als sie eben in's sechzigste Jahr trat, schier vereinsamt, weil nun alle drei Kinder durch Fügung Gottes oder nach freier Wahl davongezogen waren. Jetzt kamen für sie die Tage der Sammlung, in denen sie sich wo möglich noch ausschließlicher als bisher einem stillen gottseligen Leben und der Freude an ihren Kindern hingab. Aber das sehr hohe Alter und die gänzliche Erblindung, in welcher Händel nach Aller Meinung seine Mutter vorgefunden haben soll, beruht einfach auf einem Irrthum Mainwaring's, auf einer Verwechslung mit Vorgängen aus dem Jahre 1729; sie behielt ihr Augenlicht noch beinahe zwanzig Jahre.

Auch dem Churfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der zu Düsseldorf Hof hielt, hatte Händel in Italien einen Besuch zugesagt. Von dem Lobe dieses Fürsten, der dem Corelli den Titel eines Marchese von Ladensburg verlieh und ihm nach seinem Tode 1713

80) Die Wolthaten, welche GOtt, durch einen seligen Todt, an seinen Gläubigen thut. Leichensermon auf die Mutter. Halle 1731. Fol. S. 24.

in Rom mit großen Kosten ein Denkmal setzen ließ, floß allen italienischen Musikern der Mund über. Düsseldorf war auf der Fahrt nach England bequem zu erreichen, also kehrte Händel vor, obwohl die Umstände nicht mehr die alten waren. Dem Churfürsten gefiel seine Kunst, aber nicht, daß er sich als hannöverscher Capellmeister einführte, da er ihn gern in seine Dienste genommen hätte. Beim Abschiede erfolgte ein silberner Tafelaufsatz zum Geschenk. Von Düsseldorf aus durchzog er Holland auf dem kürzesten Wege, um so schnell als möglich nach England zu kommen.

2.

Erste Reise nach London.

Nach übereinstimmenden Berichten langte Händel im Spätherbst des Jahres 1710 in London an. Die Aufnahme, welche er hier fand, war für ihn ermunternd und für die Nation ehrenvoll. Wenn irgend etwas in seiner an großen Zügen so reichen Wanderung, so ist diese Fahrt über eine Kunstreise gewöhnlichen Schlages erhaben. Sie war folgenreich für sein ganzes Leben, indem sie seine Neigungen so sehr an dieses Land fesselte, daß er demselben fortan fast ausschließlich seine Kräfte weihte; und sie war im höchsten Maaße bedeutsam für die englische Musikgeschichte, da mit Händel's Auftreten eine neue Periode, die eigentliche Glanzzeit beginnt. Bei den englischen Biographen und Geschichtschreibern der Musik, Mainwaring Hawkins und Burney, findet man diesen Umstand auch mit Vorliebe herausgehoben, ja ihre eigentlich geschichtlichen Nachrichten beginnen erst mit diesem Zeitpunkt. Besonders Burney hat in dem letzten Bande seiner Geschichte viel werthvolles Material darüber aufgespeichert, und da seine Angaben wenigstens siebenmal zuverlässiger sind, als die von Hawkins, so thut es seinem Werth als Geschichtsquelle keinen Abbruch, daß seine Darstellung, von kunsthistorischen Gedanken entblößt, sich nicht über eine ästhetisirende Chronik der Londoner Operntheater zu erheben vermag.

Der Ruf, welcher Händel voraufging, kündigte ihn an als einen Virtuosen, als Clavier- und Orgelspieler ersten Ranges, und als

einen schnell berühmt gewordenen Componisten italienischer Opern. Nur von diesen beiden Seiten zeigte Händel sich jetzt den Engländern, und eben hierin konnte man ihm nichts von Bedeutung entgegensetzen. Er fand weder Spieler, mit denen er sich, wie weiland mit Mattheson und Scarlatti, freundlich in die Wette legen mochte, obwohl nach seiner eigenen Versicherung einige recht achtungswerthe darunter waren, noch Componisten, die ihm im Fache des musikalischen Dramas hätten das Feld streitig machen können. England hatte eine selbständige, zum Theil große musikalische Vergangenheit, aber keine Gegenwart. Die Ursachen davon sind lehrreich und liegen, wenn man in die Geschichte sieht, klar auf der Hand. Die Anfänge des musikalischen Theaters waren hier denen in Deutschland so ziemlich gleich, hatten aber einen schnelleren Fortschritt und gingen tiefer in's Volksthum ein. Zuerst holte man allerlei aus Italien und führte auf, was möglich war, blieb aber weit hinter den Vorbildern zurück, ohne durch besondere Originalität, etwa wie die Franzosen, dafür zu entschädigen; gerade wie bei uns. Schon 1656 ließ Sir William Davenant im Rutland-Hause die Belagerung von Rhodus vorstellen. Den zweiten Theil davon sah der Maler und Chronist Evelyn „in recitativischer Musik"[1]): wodurch also Burney's Behauptung, in diesen ersten englischen Opernversuchen habe man die Dialoge noch immer gesprochen[2]), widerlegt ist. Evelyn sah ein anderes Stück schon 1659, eine neue Oper in italienischer Weise, mit Recitativen und

1) »1662. Jan. 9. I saw acted ‚The Second Part of the Siege of Rodes'. In this acted the fair and famous comedian, called Roxelana from the part she performed; and I think it was the last, she being taken to be the Earl of Oxford's Misse (as at this time they began to call lewd women). It was in recitative music« Edw. F. Rimbault, An historical sketch of the history of dramatic music in England, from the earliest time to the death of Purcell, anno Dom. 1695; gedruckt als Einleitung zu der Oper Bonduca A Tragedy, Altered from Beaumont and Fletcher, The Music Composed A. D. 1695, By Henry Purcell, Edited by Edward F. Rimbault, F. S. A. London, Printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. [1842.] Fol. p. 14. In der Ausgabe Diary and Correspondence of John Evelyn (London 1850, 4 Bände) steht »The Third Part of the Siege of Rhodes« statt »The Second«, was doch gewiß ein Versehen ist, denn es gab nur zwei Theile.

2) History IV, 180.

Decorationen, aber nicht in italienischer Pracht.[3]) Es dauerte dann einige Zeit, bis man sich zu der Aufführung einer völlig italienischen Oper verstieg; nach Evelyn geschah es erst im Januar 1674. Aus seinen Worten „Ich sah eine italienische Oper in Musik, die erste, welche auf diese Art in England aufgeführt wurde"[4]) — darf man doch wohl schließen, daß es in italienischer Sprache geschah? Wie wenig alle diese italienischen Versuche bedeuteten, sieht man aus dem was darauf folgte. Die französische Oper hatte sich unter Lully schnell erhoben; sie fand auch in England an dem leichtfertigen Karl II. einen eifrigen Schützer, obwohl damals schon der Tonkünstler lebte, in dem alles Schöne der englischen Nationalmusik zur Erscheinung kommen sollte: Henry Purcell (1658—95). Der italienischen und der sie verdrängenden französischen Musik gegenüber vertrat dieser den Geschmack seines Volkes, drang auch bei seiner großen Begabung endlich überall durch. Man ging auf das beste zurück, was vorhanden war, man plünderte den Shakspeare, wie bei uns die biblischen Komödien. Purcell setzte eine Reihe davon in Musik, und die königlichen Kirchen- und Hofmusiker halfen agiren, bis die Königin Anna es als nicht geziemend untersagte. Also dasselbe Absehen auf das Volksthümliche, dieselbe Verbindung mit der Vergangenheit, dasselbe unbedacht unschuldige Zusammenwirken aller Kräfte, aber auch endlich derselbe durch sittenloses Betragen herbeigeführte Zwiespalt, wie in Deutschland. Was hier besser war, kommt auf Rechnung Purcell's und der besseren Dichter. Um Purcell, der als der Orpheus

---

3) »5 May [1659]. I went to visit my brother in London, and next day to see a new Opera after the Italian way, in recitative musiq. and scenes, much inferior to the Italian composure and magnificence.« Diary and Correspondence I, 331. Evelyn giebt hier, im Jahre 1659, dem musikalischen Drama den Namen Oper, wonach Kiesewetter's Annahme, diese Benennung finde sich wohl zuerst 1681 bei dem Franzosen P. Menestrier (Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges ꝛc. Leipzig 1841. 4. S. 54), zu berichtigen ist. Schon in dem ersten Drucke der „Belagerung von Rhodus" vom J. 1657 kommt das Wort Opera wiederholt als eine ganz vertrauliche allbekannte Benennung vor, die also längeren Gebrauch voraussetzt; die Beispiele stehen bei Burney, History IV, 180—83.

4) »1674. 5th. January. I saw an Italian opera in music, the first that had been in England of this kind « Diary and Correspondence II, 90.

Britannicus so oft mit Stolz unserm Händel zur Seite oder entgegen gesetzt ist, recht zu verstehen, muß man seinen Lebenslauf und den Unterschied der Zeiten beachten. In der Schätzung seiner wahren Verdienste und der Bewunderung seines großen gesunden Geistes möchte ich hinter keinem seiner Landsleute zurückstehen, wenn auch oft gesagt ist, daß ihn nur ein Engländer recht würdigen könne. Aber sein Leben fiel in eine Zeit, die für die schönen Künste nicht so viele Muße, Mittel und Neigung haben konnte, als die folgende. Um die Gesangkunst stand es mindestens nicht besser als in Deutschland. Dazu kam die vom Hofe ausgehende Vorliebe für französische Musik, besonders für Prunkballets, deren einseitige Bevorzugung dem Gedeihen der wahren Tonkunst nicht förderlich sein konnte. In eine solche Zeit gehört ein Zuchtmeister: aber ein solcher war Purcell nicht, ebenso wenig als Mozart ein solcher war; denn so ernst beide die Kunst nahmen, so leicht nahmen sie das Leben, und lebten nicht lange. Schnell bildete er sich, und mit Sicherheit betrat er den rechten Weg, indem er auf die Italiener hinwies, auch sich offen und bescheiden deren Schüler nannte, obwohl er ein selbständiger Geist war, gleich unserm Heinrich Schütz. Ich habe mich eines Einganges in die italienische Musik beflissen, schreibt er 1683 im Vorwort seiner ersten Sammlung von Sonaten, und wenn ich auch in der Sprache jenes Landes nicht recht bewandert bin, glaube ich mich doch in der Schätzung ihrer wirkungsreichen feinen Musik nicht zu irren; es ist aber wirklich Zeit, daß wir von dem Balladentand der Franzosen ablassen.[5]) Noch

5) Wörtlich: »For its author he has faithfully endeavoured a just imitation of the most famed Italian masters, principally to bring the seriousness and gravity of that sort of musick into vogue and reputation among our countrymen, whose humour 'tis time now should begin to loath the levity and balladry of our neighbours. The attempt he confesses to be bold and daring; there being pens and artists of more eminent abilities, much better qualified for the imployment than his or himself; which he well hopes these his weak endeavours will in due time provoke and enflame to a more accurate undertaking. He is not ashamed to own his unskilfulness in the Italian language, but that is the unhappiness of his education, which cannot justly be counted his fault; however he thinks he may warrantably affirm that he is not mistaken in the power of the Italian notes, or elegancy of their compositions.« Hawkins, History IV, 497.

viel klarer sprach er sich sieben Jahre später aus, 1690, wo er in der Zuschrift seiner Oper Dioclesian an den Herzog Karl von Somerset folgendes merkwürdige Geständniß that: „Musik und Poesie sind immer als Schwestern angesehen worden, deren Zusammengehen beide fördert. Poesie ist die Harmonie der Worte, Musik die der Klänge; und wie die Poesie an sich ein Aufflug ist über Prosa und Redekunst, so ist die Musik die Erhebung und Läuterung der Poesie. Jede von ihnen kann vereinzelt gedeihen, aber verbunden bringen sie es sicherlich am höchsten, weil dann gar nichts mehr zu ihrer Vollkommenheit fehlt: denn so erscheinen sie wie Geist und Schönheit in einer Person. Dichtung und Malerei sind in unserm Vaterlande schon zur Vollkommenheit gediehen: aber die Musik ist noch in ihrer Minderjährigkeit, ein willig fortschreitendes Kind, welches hoffen läßt, was es einmal hier in England leisten möge, wenn die Tonkünstler mehr Aufmunterung finden werden. Jetzt lernt es Italienisch, was sein bester Meister ist, und studirt die französischen Gesänge ein wenig, um einen etwas fröhlicheren und moderneren Anstrich zu bekommen. Der Sonne ferner gelegen, kommt unser Wachsthum später, als das unserer Nachbarn; wir müssen schon zufrieden sein, wenn wir nur nach und nach unsere Barbarei abschütteln können. Man scheint aber schon jetzt für feinere Musik ein Ohr zu bekommen und zwischen zügelloser Phantastik und einer wohlgesetzten vollstimmigen Composition unterscheiden zu wollen. Schon manche unserer Edlen sind nach dem Beispiel Ew. Gnaden Schützer und Förderer der Tonkunst geworden. Ja selbst unsere Dichter fangen an sich ihrer rauhen und holperigen Verse zu schämen, und suchen unsere ungeschlachte Sprache wohlklingender zu machen."[6]) Die Weissagung, welche hierin liegt, klingt

---

6) »Music and Poetry have ever been acknowledged Sisters, which walking hand in hand support each other; as Poetry is the harmony of words, so Music is that of notes: and as Poetry is a rise above prose and oratory, so is Music the exaltation of Poetry. Both of them may excel apart, but sure they are most excellent when they are joyn'd, because nothing is then wanting to either of their perfections: for thus they appear like wit and beauty in the same person. Poetry and Painting have arrived to their perfection in our own country: Music is yet but in its nonage, a forward child, which gives hope of what it may be hereafter in England, when the

eben in seinem Munde so schön; unser Keiser hätte so etwas nicht sagen können. Es gehört ein heller, freier und hoher Geist dazu, der mit sich auf's Reine gekommen ist und die Wahrheit mehr liebt als sein Ich, den es auch wenig kümmert, ob er sein eigner Prophet oder der eines größeren Nachfolgers werden sollte. Fast alles, was Purcell andeutet und wünscht, ist in Händel's Leben erfüllt, zum Theil so genau, daß man es mit denselben Worten beschreiben könnte, z. B. der Studiengang durch italienische und französische Musik; nur ist alles freier, ungehemmter, universaler, mehr noch auf innere Kraft und weniger auf die Protection der Vornehmen gebaut. Hätte Purcell bis in Händel's Zeiten gelebt, er würde ihn am tiefsten verstanden und am aufrichtigsten bewundert haben. Burney sieht dies nicht. Er nennt Purcell den Shakspeare der Musik und Händel den großen Fremden, und findet es demüthigend, daß von den Engländern sich nur Purcell allein aus der Kindheit herausgearbeitet habe. Daß von allen Tonmeistern nur Händel der Shakspeare der Musik genannt werden kann, braucht man kaum zu bemerken, da es besonders in England schon allgemeine Ansicht ist, wenn auch bis jetzt noch niemand den Nachweis hat liefern mögen, inwiefern Händel mit der englischen Nationalmusik in Verbindung steht. Wer dem Purcell in seiner Umgebung die Tiefen der Tonkunst und das Verständniß der italienischen Musik eröffnete, ist freilich ebenso schwer zu sagen, als wer den Shakspeare in die alten Classiker einführte. Hier wußte sich sein Kunstgenius auf eine dem großen Dramatiker verwandte Weise

---

masters of it shall find more encouragement. 'Tis now learning Italian, which is its best master, and studying a little of the French air, to give it somewhat more of gayety and fashion. Thus being farther from the sun, we are of later growth than our neighbour countries, and must be content to shake of our barbarity by degrees. The present age seems already disposed to be refined, and to distinguish betwixt wild fancy and a just numerous composition. So far the genius of your Grace has already prevailed on us: many of the nobility and gentry have followed your illustrious example in the patronage of Musick. Nay, even our poets begin to grow ashamed of their harsh and broken numbers, and promise to file our uncouth language into smoother words.« S. King Arthur; edited by Edward Taylor, Introduction p 3—4. Hawkins (IV, 500) und Burney (III, 501) geben die Stelle nur im Auszuge.

Licht zu schaffen, und so findet sich noch manches, worin man willig eine Verwandtschaft mit Shakspeare erkennen kann, ohne dadurch zu einem Vergleich im Großen berechtigt zu sein. Purcell's dreister Ausspruch über die Poesie tritt unleugbar ihrer Selbständigkeit zu nahe, aber er drückt eine Meinung, einen Lebensgedanken der Zeit aus; bis zu der durch Händel erreichten Vollendung drängte alle künstlerische Kraft auf die Musik hin, namentlich im Fache der Dichtung hatte man nur für die musikalische Poesie ein Verständniß. Eine Ausnahme machen, merkwürdig genug, die ersten Poeten in Purcell's und Händel's Umgebung, Dryden und Pope, Dryden wenigstens in seinen theoretischen Ansichten. Purcell's Lage und die zeitweilige Nothwendigkeit einer völlig italienischen Oper für England wird hierdurch sehr begreiflich. John Dryden (1631—1700),

> Great Dryden!.. whose tuneful Muse affords
> The sweetest numbers, and the fittest words;
> From her no harsh unartful numbers fall,
> She wears all dresses and she charms in all —

wie Addison rühmt, ist eben durch seine musikalischen Dichtungen unsterblich geworden. Aber nun höre man seine Ansichten! Im Jahr 1685, als noch alles den französischen Ballets ergeben war, setzte ein Monsieur Grabu sein Drama Albion und Albanius in Musik; und weil es dem Hofe genehm sein mochte, rief Dryden den Franzosen Grabu als den bei weitem bedeutendsten aller in England lebenden Musiker aus[7]), obwohl Purcell schon acht ansehnliche Werke für die Bühne geschaffen hatte. Wo solche Urtheile auch nur möglich sind, fehlt zu einem Gedeihen im Großen immer noch ein Hauptstück; was eine Zeit wirklich will, darüber stellt sie eine gemeinsame Ansicht her, wenn auch erst durch heftige Kämpfe. Als Dryden seit dem Untergang des katholisch-französischen Hofes in eine andere, weniger günstige Luft kam, lernte er zwar den Purcell über Grabu setzen, aber seinerseits mit einem Geständniß über den Verhalt von Poesie und Musik, das als Gegenstück des Purcell'schen doch gar zu merkwürdig ist. Er bearbeitete 1691 gemeinsam mit Purcell den König Arthur,

---

7) »These and other qualities have raised M. Grabu to a degree above any man who shall pretend to be his rival on our Stage.« King Arthur, edited by Edw. Taylor, Introduction p. 2.

den er schon sieben Jahre vorher unter ganz anderen Umständen gedichtet hatte; mit Bezug auf die veränderte Politik seit der Thronbesteigung des protestantischen Oraniers, die dem katholisch gewordenen Dichter Lorbeer Pension und Hofgunst geraubt hatte, sagt er in der Zuschrift an den Marquis von Halifax: „Jetzt ist nichts besser als damals, ausgenommen die Musik, die es seitdem zu einer größeren Vollkommenheit gebracht hat, als je vorher, besonders durch die kunstvolle Hand des Herrn Purcell. Doch die Verse der Poesie und die Vocalmusik sind mitunter so verschieden, daß ich manchmal genöthigt war, meine Verse zu zwängen und sie für den Leser rauh zu machen, damit sie dem Hörer wohlklingend würden: was ich übrigens nicht bereue, denn Vergnügungen dieser Art sind hauptsächlich für Ohr und Auge bestimmt, weßhalb meine Kunst hier der des Componisten untergeordnet werden mußte; doch schmeichle ich mir, daß eine urtheilsfähige Versammlung die Gesänge, in denen ich mich der Musik bequemte, leicht werde zu unterscheiden wissen von denjenigen, in welchen ich Klang und Wortfall nach den Gesetzen der Poesie geordnet habe."[8]) So bestand eine Kluft zwischen wahrer Dichtung und dem gesungenen Worte. Dryden meinte, bei dem Absehen auf musikalische Composition müsse seine Kunst nicht bloß dienen, sondern sich unterordnen und das beste verlieren. Dieser Zwiespalt ist dann für die englische musikalische Bühne so schicksalvoll geworden. Nirgends in der ganzen Zeit gab es zwei Männer voll so lebendiger

8) »There is nothing better than what I intended but the music, which has since arrived to a greater perfection in England than ever formerly, especially passing through the artful hands of Mr. Purcel, who has composed it with so great a genius that he has nothing to fear but an ignorant, ill-judjing audience. But the numbers of poetry and vocal music are sometimes so contrary, that in many places I have been obliged to cramp my verses, and make them rugged to the reader that they may be harmonious to the hearer, of which I have no reason to repent me, because these sorts of entertainments are so principally disigned for the ear and eye, and therefore, in reason, my art on this occasion ought to be subservient to his; and besides, I flatter myself with an imagination, that a judicious audience will easily distinguish betwixt the songs wherein I have complied with him, and those in which I have followed the rules of poetry in the sound and cadence of the words.« King Arthur, edited by Edw. Taylor, Introduction p. 15.

Kunst und so für das Drama geschaffen, als Dryden und Purcell: und ihre gemeinsamen Arbeiten endeten mit dem obigen Geständniß des großen lyrischen Dichters! Selbst unsere Keiser und Postel kamen weiter, wievielmehr die Italiener, deren gesammte damalige Poesie nach den Tönen ruft und ohne Musik fast leerer Schwall ist. Durch das Verhältniß, in dem Purcell und Dryden zu einander oder vielmehr zu der Sache stehen, ist der Geschichte der Oper in England der Gang vorgezeichnet, so unabänderlich, daß selbst Händel auf diesem Gebiete nur bessernd, nicht grundlegend wirken konnte.

Wie schon aus Dryden's Worten abzunehmen ist, waren es keine eigentliche Opern, was sie zu Stande brachten, sondern Dramen mit musikalischen Scenen, nicht einmal Opern mit untermischten Dialogen. Es waren höchstens Halbopern. Purcell bearbeitete in seinem kurzen Leben 39 Werke dieser Art. Den Anfang machte er schon 1675 in seinem 17. Lebensjahre mit Dido und Aeneas. Hier kommen mehrere accompagnirte Recitative vor, was Burney nicht wußte, weil ihm das Werk unbekannt blieb. Dagegen fehlt derartiges Recitativ in dem vorletzten, der Bonduca (1695), wo Burney es doch gesehen haben will, wie er mit einiger Wichtigkeit bemerkt. Die Wahrheit ist, daß man das accompagnirte Recitativ niemals allgemein, sondern nur in Italien in den Jahren vor Scarlatti aufgegeben hat, bis dieser es veredelt und gereinigt wieder einbrachte. Bei Purcell sehen wir den umgekehrten Weg. Als die Italiener das obligate Recitativ wegließen, hatte er es, und als sie es geistig bedeutsam wieder fanden, ließ er es weg. Mein Urtheil beruht indeß nicht auf der Kenntniß aller seiner Werke. Mehrere seiner Singspiele, von denen König Arthur in London schon wiederholt mit Beifall erneuert wurde, hat die dortige antiquarisch-musikalische Gesellschaft recht schön herausgegeben. So nachahmenswerth der rührige Eifer, mit dem die Engländer ihre lieben Alten wieder zum Druck bringen, so merkwürdig ist es, wie sie sich scheuen den Dingen ordentlich zu Leibe zu gehen. Burney freut sich, als er in seiner Musikgeschichte bei Purcell anlangt, aber was er über seinen Helden zu sagen weiß, ist unerheblich genug. Dr. Rimbault hat der Bonduca eine gelehrte und äußerst verdienstliche Abhandlung über die dramatische Musik in England bis zu Purcell's Tode beigegeben, darin zum Schluß die Werke Purcell's mit

größter Genauigkeit aufgezählt, die dramatische Laufbahn des Componisten aber nicht weiter ermessen mögen, denn das, sagt er, gehöre eher in ein Leben des Mannes und dieses werde uns Prof. Taylor bei König Arthur schenken. Taylor, dessen Begeisterung für Purcell bekannt ist, giebt sodann 1843 den Arthur heraus, ebenfalls sehr genau und lehrreich, muß sich aber auf die gegenwärtige Oper beschränken, denn ein Leben Purcell's erfordere mehr Raum und Muße, als ihm jetzt zur Verfügung stehe. Ich bedaure sehr, daß sich diese günstigere Zeit bis jetzt noch nicht hat finden wollen; denn sollen Purcell's Verdienste einem Ausländer schwer begreiflich sein, wie man so oft sagen hört, so muß man wünschen, daß bei ihrer Untersuchung eine historische Würdigung derselben von einem seiner Landsleute zur Hand liege. Was hier über seine dramatischen und späterhin über seine kirchlichen Tonwerke vorgebracht ist, sind Andeutungen, die ich auf eigne Hand wage, und wobei mir Purcell immer in seiner bedeutenden Doppelstellung als die Blüthe der englischen Musik und als Vorgänger Händel's vorsteht. Wenn man in seiner dramatischen Musik die verschiedenen Sätze durchnimmt, so muß man ihnen gesondert das Prädikat des Classischen absprechen. Purcell war nicht wie ein Italiener in den einzelnen Formen gründlich geschult, als er ganze große Werke unternahm. Händel war zwar in derselben Lage, aber er arbeitete sich durch in einer Weise, daß die ganze erste Hälfte seines Lebens nun als das unübertroffene Muster der Bildungsgeschichte eines Tonkünstlers dasteht. Purcell's Recitativ »You twice ten hundred Deities« in der indianischen Königin (1692) kann man mit Burney hoch preisen, ohne zu übersehen, daß ihm noch die geläuterte, von dem Arioso unterschiedene Form fehlt, die alle Musterrecitative seit Scarlatti haben. Ein Italiener würde sich schon über seine Cadenzen wundern. Wirklich versteht er nicht, ordentliche Cadenzen zu machen, am wenigsten im Sologesange, wogegen seine Schlüsse in den Chören schon viel natürlicher und allgemein gültiger sind. Purcell machte keine so gute Instrumentalstücke als Lully und Corelli, keine solche Duette als Steffani, keine Arien als Scarlatti und Keiser, keine Recitative als Scarlatti, keine so regelmäßig gebaute und so sehr für Gesang geschriebene Chöre als die Italiener, überhaupt nichts Einzelnes so gut als die besten Meister des Faches: aber das Ganze

machte er besser kraft des gesunden tiefdramatischen Geistes, der ihn schon damals unter so wenig günstigen Umständen hintrieb zu der Verwebung des Chores in die Solostimmen und dadurch zur Entfaltung breiter musikalischer Gemälde. Wer denkt hier nicht an Händel, der das Einzelne ebenso gut als die besten Meister dieses besonderen Faches, und das Ganze unvergleichlich besser machte? Aber Purcell ist durch die musikalische Gesundheit, in der alle seine Werke strahlen, durch ihre einheitliche Gestaltung und Gesammtwirkung, durch den hohen Geist seiner Chöre, sowie durch seine Vielseitigkeit derjenige Vorgänger Händel's, der am geradesten auf ihn hinleitet. Von jenem zu diesem hin ist noch ein unermeßlicher, aber ein ganz natürlicher Fortschritt.

Daß kein geborner Engländer diesen Schritt that, darüber müssen wir in der englischen Musikgeschichte Aufklärung suchen. Man erinnere sich an das, was vorhin über die künstlerische Durchbildung deutscher und italienischer Musiker gesagt wurde. Ein solches Fundament zu einem volksthümlichen Kunstbau war weder in Frankreich noch in England gelegt; daher mußte man sich dort den Lully von Italien und hier den Händel von Deutschland borgen. England hatte zu dieser Zeit fast alles, was zu einem mächtigen Reiche gehört: eine große Volkskraft, die sich durch alle Revolutionen nur fester und dichter zusammen that, eine frisch aufwachsende Literatur, siegreiche Helden in irdischen und geistigen Kämpfen, vielen Kunstsinn und namhafte Künstler; überall war Erhebung zu bemerken, die einheimischen Tonkünstler allein blieben neben und seit Purcell im Gewöhnlichen sitzen. Das gerade Gegentheil fand in dem alten Stammlande Deutschland statt, wo fast nirgends große Geister hervorkommen wollten, als in der Tonkunst, also nach der Ansicht der Zeit in einem Mitteldinge zwischen Kunst und Handwerk; weßhalb man drüben auch von unserer Unfähigkeit so sicher überzeugt war, daß Pope, als ihm ein Freund den Händel mit den Worten anmeldete, ein deutsches Genie wünsche ihm seine Aufwartung zu machen, sarkastisch ausrief: „Ein Deutscher und ein Genie? den muß ich sehen!" Burney sagt: „Es war für unseren Geschmack und unsere Nationalehre ein äußerst unglücklicher Umstand, daß unsere drei besten Componisten im 17. Jahrhundert, Orlando Gibbons, Pelsham Humphrey und Henry Purcell, nicht

mit einem hinreichend langen Leben gesegnet waren, um ihre Kräfte nach allen Richtungen entfalten und eine Schule begründen zu können, die uns befähigt haben würde, in der Cultur der Musik ohne Beihülfe der Fremden fortzukommen. Orlando Gibbons starb 1625, im vierundvierzigsten; Pelsham Humphrey 1674, im siebenundzwanzigsten; Henry Purcell 1695, im siebenunddreißigsten Lebensjahre! Wäre diesen herrlichen Tonsetzern ein langes Leben beschert gewesen, wir möchten mindestens eine ebenso gute eigne Musik bekommen haben, als die Deutschen."[9]) Schwerlich. Wie viel es werth ist, wenn eben die Hauptmeister die Schulen gründen, davon giebt die Geschichte der italienischen und deutschen Musik die klarsten Beweise. Aber im letzten Grunde hängt es doch nicht von den Schulen ab, sondern von der Kraft und Neigung des Volksgeistes. Der einzelne Künstler ist nur die einzelne Saite der Harfe, Ton und Stärke sind schon das Erzeugniß allgemeinerer Kräfte. Wo die alten Saiten reißen, ohne daß neue in besserer Güte vorhanden sind, da ist in dem Volke der gestaltende Tongeist wesentlich erschöpft, und geschieht dies einmal allgemein, so ist das musikalische Zeitalter geschlossen. So lange aber noch ungeborne Harmonien in ursprünglicher Frische und Fülle vorhanden sind, bilden sich Normalschulen, wie es in Italien und Deutschland der Fall war. Daß hingegen ein Volk im höchsten Grade musikalischer Harmonie bedürftig sein, auch ein hinlängliches Verständniß dafür haben kann, und dennoch nicht fähig ist sie mit eigenen Kräften fortzubilden, sehen wir an dem England nach Purcell's Tode. Dieser Gegensatz tritt bei Händel's Leben und Wirken klar zu Tage, und wird als bedeutsam für die höhere Auffassung desselben in den folgenden Büchern vielfach zur Sprache kommen. Anlangend das frühe Abscheiden begabter Menschen, muß man unter allen Umständen an der Ueberzeugung festhalten, daß niemand zu früh stirbt, sondern jeder zu seiner Zeit, nach Erschöpfung der in ihm beschlossenen Kräfte. Es ist das in dem einzelnen traurigen Falle eine harte, im Ganzen aber eine trostreiche ermuthigende Wahrheit, die zu allen tieferen Einsichten den Schlüssel giebt. Mit Recht beklagt man den frühen Tod hervorragender Männer, aber nicht deßhalb, weil sie bei

9) History III, 509—10.

längerem Leben alles das geleistet haben würden, was die Folgezeit fordert. Wer ein neueres Beispiel haben will, denke nur an Mendelssohn. Wie oft ist uns in den letzten zehn Jahren vorgerechnet, was er noch alles hätte schaffen können! und doch kann man sich des Glaubens nicht erwehren, daß er die Hoffnungen seiner Freunde so wenig als Purcell die seiner Landsleute erfüllt haben würde. Aber wie es für die Deutschen, da Mozart kaum zu männlichen Jahren gelangte, Beethoven taub wurde, Schubert und Weber, sogar Mendelssohn und Schumann nur eine kurze Zeit zum besten der Kunst wirken konnten, — nahe lag, mit Besorgniß an die Wechselgänge zu denken, die bevorstanden und deren Anfänge wir nun schon erlebt haben: so war damals Purcell's Tod ein Zeichen, daß England durch die Arbeiten eingeborner Tonkünstler wenigstens für die nächste Zeit in dieser Kunst einen geringeren Rang einnehmen werde. Und das ist, abgesehen von persönlichen Beweggründen, doch wohl Veranlassung genug zur Todtenklage.

Aber dasselbe Volk, dem man eine productive musikalische Thätigkeit ersten Ranges von 1695 an absprechen muß, giebt das herrlichste Beispiel, wie durch treues Festhalten an dem einmal erkannten besseren Geiste selbst dasjenige, wovon im Innern die Keime fehlen, leicht herbei zu ziehen ist. Englands besseres Gedeihen hing an dem Durchdringen des Protestantismus, politisch nicht minder als kirchlich. Die von Macaulay beschriebene Periode wirkte dafür entscheidend, deßhalb ist sie ohne zahlreiche große Ereignisse so voll drängenden Lebens, und ohne Tugendexempel so voll fesselnder Charaktere. Seit Wilhelm III. von Oranien auf dem Throne saß (1689), lichtete sich die finstere Zeit und der Schlamm der Unsittlichkeit floß etwas ab, obwohl sehr allmählig; Purcell konnte auch erst in diesen Tagen zu Wort kommen. Als dann an der Scheide des Jahrhunderts durch Parlamentsbeschluß dem deutschen protestantischen Hause Hannover die Thronfolge zugesprochen wurde, war nach langem Umherfahren der Weg betreten, auf dem dieses Volk zu seiner festen Größe gelangt ist; das heimische Volksthum, dessen edelstes Streben im Germanismus und in den Grundgedanken des evangelischen Christenthums wurzelte, war zum Siege gekommen. Niemand, der sich auf die Verhältnisse genau einläßt, wird diese Wendung zu einer einseitig reli-

giösen stempeln wollen, da der Triebfedern so viele waren, daß man nur den einen großen Erfolg aus vielen kleinen, guten und schlechten, Motiven vor sich hat. Aber es geschah zu einer Zeit, wo Sachsen und Braunschweig katholisch wurden und Preußen seines Berufes, Stütze des Protestantismus zu sein, noch nicht eingedenk war. Namentlich in Händel's Leben, das uns nach éiner Seite hin die tiefere Bedeutung dieses Schrittes am schönsten erschließt, muß man auf das Religiöse ein großes Gewicht legen, denn ohne einen derartigen Umschwung der Dinge hätte er in London immerhin einige italienische Opern setzen, aber nimmer die Wirksamkeit entfalten können, welche stets der gerechte Stolz Englands sein wird. Als hier der germanische Geist Sieger blieb, regte sich in dem alten halbverkümmerten Mutterlande die Lust zur Nachwanderung, und wir sehen bald den willigen Zugang guter Kräfte zu einem schon vor tausend Jahren ausgewanderten, aber noch immer seine Stammverwandtschaft deutlich offenbarenden Volke. Unter diesen Nachzüglern, dem neuen Königshause voraneilend, war Händel der vornehmste; in ihm nahte sich ihnen, als ein schneller und schöner Segen ihrer beherzten That, der musikalische Genius dieser Zeiten. Es hat eine erhebende Bedeutung, daß zu einer Zeit, wo der Protestantismus besonders in Deutschland öffentlich ganz machtlos und Luther eine unverständliche Erscheinung geworden war, das englische Volk sich durch die Entscheidung dafür den reinsten kräftigsten evangelischen Geist zu eigen machte und einen Deutschen unter sich wohnen und wirken sah, in dessen Tönen der starke freudige Luther wieder Leben gewann, aber ein Leben, das die Einseitigkeit der Confession und des Germanismus völlig überwunden hat.

Wir wenden uns jetzt zu dem nächsten Zweck seiner Reise, zu der italienischen Oper. So lange Purcell lebte, wußte England sich mit eigenen Mitteln zu versorgen, auch an Spielern und Sängern. Aber sowie diese dürftiger und die Ansprüche größer wurden, kamen nach und nach Hülfstruppen von allen Nationen, zuerst einzeln wie Schwalben vor dem Sommer, dann in Haufen. Seit 1690 verzogen sich die Franzosen, der Krieg verscheuchte sie vollends. Italiener kamen immer zahlreicher und mit jedem Jahre bedeutendere. Die ersten „großen" Sänger, d. h. Castraten — denn nur die wel-

schen Capaunen nannte man damals große Sänger, bemerkt Mattheson, als Mainwaring ihm nachsagte, er sei kein großer Sänger gewesen —, waren Valentini und Nicolini, die einige Jahre vor Händel und etwa zehn Jahre nach Purcell hier anlangten. Sie konnten nur ihre Stücke und nur in ihrer Sprache singen. Bis dahin hatte man sich mit dem Englischen beholfen, denn die einheimischen Sing- und Spielleute waren darin ihrem Landsmanne Purcell ähnlich, daß ihnen das Erlernen fremder Sprachen sauer wurde. Man traf nun ein höchst einfaches Abkommen, indem man auch fortan jeden singen ließ, wie ihm der Schnabel gewachsen war, so daß beide Sprachen sowohl in den Recitativen als in den Arien und Duetten bunt durcheinander liefen. Zu einer solchen Aufführung paßten die Stücke vortrefflich, denn diese waren meistentheils nichts als eine Schnur aneinander gereihter Arien von den verschiedensten Componisten, wobei irgendein beliebtes italienisches Singspiel den Faden abgab. Läppische Maschinen und elende Uebersetzungen thaten ihr möglichstes, das Ganze als ein Muster von Abgeschmacktheit erscheinen zu lassen. Man ließ es sich aber auch etwas kosten. Hamburg gab für die Partitur einer Oper 50 Thaler, mitunter mehr, mitunter weniger, sagt Mattheson; Venedig warf aber schon für das Textbuch allein 400 Speciesthaler aus, und London „manchesmahl bey 800 Rthlr. vor der Composition, ja wol gar offt 200 Guinees, über 2600 Marck Hamburger schwerer Müntze", wobei die zweite oder dritte Vorstellung zu erhöhten Preisen für den Poeten ausgesetzt war.[10]) Solche, die das Lächerliche dieser ersten Opernversuche einsahen, fanden sich weit eher, als andere, die Einsicht und Geschick besaßen, dem Unwesen zu steuern. Addison, der sich sehr gewandt dagegen aufwarf, erblickte in dem Heißhunger nach italienischer Musik nichts als das Ueberhandnehmen eines verdorbenen Geschmackes, da doch schon die nächsten Jahre lehrten, daß nicht diese Begierde nach verfeinerter Musik, sondern nur deren erste stümperhaft-unordentliche Befriedigung verwerflich war. Als Händel der Sache unvermuthet schnell eine Wendung gab, von der sich keiner träumen ließ, fühlten sich mehrere, die bisher bei Instandsetzung der Opern vornehme Handlangerdienste verrichtet hatten,

10) B. Feind, deutsche Gedichte S. 85.

in ihren Interessen beeinträchtigt, und nahmen Anstand in die allgemeine Begeisterung aufzugehen. Neben zahlreichen Freunden und einer Beifall rufenden Menge stehen sie da als seine Gegner und Neider. Die Gestalten werden mit schärferer Zeichnung in seinem Lebensbilde hervortreten, wenn wir zuerst ihre voraufgegangenen Heldenthaten besehen.

Im Jahre 1705 kam in London eine Oper zum Vorschein, in der Alles gesungen wurde; sehen wir von dem ab, was Evelyn als vereinzelten Versuch angiebt, so war es in dieser Art die erste. Von der Vortrefflichkeit des Redegesanges war man schon lange überzeugt, aber niemand konnte seiner recht mächtig werden, selbst Purcell nicht. Es war Thomas Clayton, früher Musiker der königlichen Capelle, der auf Anrathen höherer Neigungen eine Reise nach Italien wagte und dort ohne große Mühe allerlei Operntexte und Partituren zusammen raffte. Die musikalischen Gedanken, welche ihm bei dieser Gelegenheit anflogen, fand er dann für gut als seine eigenen anzusehen, und nun war es seine feste Ueberzeugung, daß die Welt ihn von jetzt an zu den Meistern der Setzkunst zählen müsse. Ausgerüstet mit solchen Hülfsquellen, unternahm er nichts geringeres, als die Reformation des musikalischen Geschmackes der englischen Nation. Eine Aufgabe, vor der Purcell bescheiden zurücktrat, sollte endlich siegreich in's Werk gesetzt werden. Zum Anfang erkor er sich einen Text, den Tomaso Stanzani 1677 für Bologna verfertigte und der mit derselben Musik des Petronio Franzeschini schon im Herbst desselben Jahres [11]) in Venedig zur Aufführung kam, ließ ihn durch den gewandten Franzosen Peter Motteur in's Englische übersetzen und gab ihn unter dem Titel „Arsinoe Königin von Cypern" seinen Landsleuten im Drury Lane-Theater zum besten, wirklich als „das erste musikalische Drama, welches gänzlich in italienischer Weise in England componirt und aufgeführt wurde." [12]) Es ist meine Absicht, schreibt Clayton in dem Vorwort zur Arsinoe, die italienische Weise der Musik auf die englische Bühne zu bringen, was bisher nicht geschah; ich ließ zu dem Zwecke einen italienischen Text übersetzen, weil

11) Le Glorie della Poesia e della Musica p. 85. Burney (IV, 199) setzt die venetianische Aufführung ohne Grund in das Jahr 1678.

12) Burney, History IV, 199.

die musikalischen Gedichte dieses Volkes, obwohl an Poesie geringhaltig, am besten auf die Seele der Musik, die Leidenschaften, abzielen; an Sängern können wir uns zwar nicht mit Italien messen, doch zog ich die besten zusammen, die zu finden waren, und instruirte sie mit größtem Fleiße; vielleicht mögen die Recitative zuerst nicht besonders ansprechen, aber wenn die Zuhörer nur erst bekannter damit sind, werden sie ihnen hoffentlich mehr zusagen: und sollte nun meine Unternehmung ein Mittel sein, diese Art Musik in meinem Vaterlande in Aufnahme zu bringen, so werde ich meine Studien und Mühen wohl angewendet haben. Burney und Hawkins sprechen von dieser reformatorischen Musik mit Verachtung. Clayton's Behauptung, die ganze Oper selbst componirt und nichts von Andern geborgt zu haben, bestätigt der erstere durch die Versicherung, kein italienischer Componist der damaligen Zeit sei im Stande gewesen, etwas so Erbärmliches zu setzen: womit das äußerste gesagt ist. Dennoch erlebte dieses Machwerk im ersten Jahre 24 Vorstellungen, wurde von Zeit zu Zeit immer noch einige Male wiederholt, und sogar bei Walsh gedruckt. „Die Engländer müssen zu der Zeit", sagt Burney, „einen ganz ungewöhnlichen Hunger und Durst nach dramatischer Musik gehabt haben, um durch einen solchen Trödel angezogen und unterhalten zu sein"; [13]) eben nach italienischer Musik. Clayton war in diesen Tagen der Einäugige unter den Blinden.

Der Oper Camilla, die am 30. April 1706 der Arsinoe folgte, lag eins der berühmtesten italienischen Stücke zu Grunde. Camilla Regina de' Volsci dichtete Silvio Stampiglia für Wien, und Marc' Antonio, der ältere der Gebrüder Bononcini, die dort anwesend waren, setzte sie in Musik, wahrscheinlich im Jahr 1697. Schon 1698 gab man sie in Venedig, 1705 und 1709 und 1719 in Bologna, 1707 in Ferrara und Padua, 1715 in Udine, und so nach und nach in ganz Italien; in England 1706 nach Burney's Zählung sechzehnmal, 1707 zwanzigmal, 1708 zehnmal, 1709 achtzehnmal, in vier Jahren vierundsechzigmal. [14]) Owen Mac Swiney, der Director des Theaters, übersetzte den Text, die Aufführung fand ebenfalls ganz

13) History IV, 201.
14) History IV, 210.

in englischer Sprache statt. Bei der Ausübung der Landessprache waren patriotische Absichten im Spiel; Clayton versprach englische Sänger und Sprachlaute so heranzubilden, daß sie den italienischen wenig nachgeben sollten. Einen hastigen Anlauf dazu nahm man im folgenden Jahre mit der Oper Rosamunde.

Dem gefeierten Joseph Addison kamen die Operntexte durchweg so kunstlos und seicht vor, daß er von ihnen ungefähr dachte, wie Lessing von Corneille's Tragödien: „Man nenne mir das Stück, welches ich nicht besser machen wollte." Sein Entschluß, einen Mustertext in englischer Sprache zu verfassen, brachte unter allen Patrioten eine freudige Aufregung hervor. Er wählte sich die Geschichte der Rosamunde, und zum Componisten den Tom Clayton! Eine Menge wohlklingender Verse kamen glücklich zu stande — das leichteste was Einer, der Geschmack und Belesenheit besitzt, ohne originale poetische Begabung machen kann —, aber weder Handlung noch richtige Charaktere, nicht einmal interessante Scenen waren vorhanden, obwohl durch Einführung eines ordinären Hanswurst nebst Gemahlin und durch Lobreden auf den Sieger Marlborough für alle Geschmäcke gesorgt war. Addison verwechselte die musikalische Poesie mit der lyrischen, und diejenigen, welche ihn von Tickell bis auf Johnson und von Johnson bis auf Macaulay für seine Rosamunde gepriesen haben, machten es nicht anders. Durch die Wahl des unfähigen Clayton zum Componisten sprach er nicht bloß seinem Werke, sondern auch seinem musikalischen Geschmacke das Urtheil. Was Addison von dieser Kunst wußte, und wenig genug war es, ging auf Forderung nationaler Musik und bekundete sogar etwas Vorliebe für die französische, die, weniger freien Aufschwunges als die italienische, sondern dürftiger an den Worten klebend, einem unmusikalischen Sinne schon eher „begreiflich" erscheint. Weil aber diese durch Purcell zurückgedrängt war und durch den Krieg gegen Frankreich gänzlich alle Anziehungskraft verloren hatte, so kam er in die Lage, bei seinen Reformen das, was man nicht haben wollte, zum Muster zu empfehlen. Der Erfolg belehrte ihn davon auf eine sehr ärgerliche Weise. Zu der ersten Vorstellung, die am 4. März 1707 stattfand, hatte man eine besondere Subscription eröffnet, um den hohen Erwartungen Rechnung zu tragen. Die Täuschung war vollständig, und allseitig

so niederschlagend, daß diese erste englische Nationaloper nur mit Kummer und Noth drei Aufführungen erlebte. Das Werk möchte etwas besser gefahren sein, wäre die Musik nicht so über alle Maaßen schlecht ausgefallen. Der Musikhändler Walsh, der das Ding sicherlich schon vor der Aufführung stechen ließ, wurde auch dabei angeführt; aus Aerger setzte er dann in seinen Verlagsverzeichnissen die Rosamunde immer untenan. Die beiden Stücke, Ouvertüre und Duett, welche Hawkins daraus mitgetheilt hat,[15]) werden schon hinreichen, jeden von Clayton's Anmaaßung und Unfähigkeit zu überzeugen.

Unfähigkeit, Anmaaßung und verkehrte Theorien arbeiteten einander in die Hand, die Rechte englischer Sprache und damit einen mehr volksthümlichen Antheil an diesen neuen Singspielen zu verwirken. Was Eingeborne nicht vermochten, was sie verdarben, sollte später Händel auf ganz andere Weise zur Geltung bringen. Man sieht aber, daß vor der Hand nichts übrig blieb, als die rein italienische Oper, und daß sie der nächste Schritt zum besseren war.

Um die durch den Abfall der Rosamunde entstandene Lücke auszufüllen, schrieb Peter Motteur zu einem Haufen Arien von verschiedenen berühmten Italienern so schnell als möglich eine Geschichte zusammen, die er „Thomyris Königin der Scythen" nannte, und die schon vier Wochen nach der Rosamunde, am 1. April 1707 in Drury Lane über die Bretter ging. Im Vorwort zu dem Textbuche erzählt der Poet, daß die Oper aus Arien von Scarlatti und Bononcini gebacken sei. Hawkins nennt außerdem noch Steffani Gasparini und Albinoni als darin geplündert, was alle Wahrscheinlichkeit für sich hat, macht aber die weiteren Angaben in seiner gewöhnlichen confusen Weise, wenn er die Oper erst 1709 in Haymarket unter Heidegger's Direction zur Aufführung kommen, diesen dabei 500 Guineen gewinnen läßt u. dergl. m.[16]), da doch, wie angegeben, das Werk schon 1707 in Drury Lane zu Tage kam, General Mac O'Swiney noch Eigner der Bande war, und der jüngst angekommene schweizerische Graf, wie Heidegger sich nennen ließ, nach Motteur's Versicherung

15) History V, 138—41.
16) History V, 142.

nur die Arien auswählte. Schien ihnen jetzt Tom Clayton selbst hierzu untauglich? Die Recitative besorgte Pepusch, ein Preuße, der später zum Doctor der Musik aufrückte. Heidegger und Pepusch werden uns in der Folge noch oft begegnen. In diesen Jahren füllte sich die Londoner Bühne allgemach mit den Gestalten, die während eines großen Theiles von Händel's Leben darauf oder doch in naher Umgebung blieben. Ob die Arien dem älteren oder dem jüngeren Bononcini gehörten, bleibt nach den bisherigen Mittheilungen unentschieden; Hawkins nennt den Giovanni nur, weil er diesen allein kannte, und trifft damit zufällig das Rechte. Besonders dessen Oper Polifemo, 1703 für Lützenburg d. i. Charlottenburg bei Berlin geschrieben, wurde dabei ausgebeutet, wie aus der in der Berliner Bibliothek befindlichen Partitur zu ersehen ist. Aus dieser stammt auch die Arie »In vain is delay«, welche man bei Hawkins gedruckt findet[17]); sie wird im Polyphem von Acis gesungen (Partir vorrei), ist im Sicilianenstyl, schön in ihrer Art und echt Bononcinisch. Zuerst wurde auch Thomyris noch ganz in englischer Sprache gesungen; als aber im December dieses Jahres bedeutende Gesangkräfte aus Italien — der Castrat Valentini Urbani, und eine Sängerin unbekannten Ursprungs, die sich die Baronin nennen ließ und von der man nur so viel weiß, daß sie gut sang und von Geburt eine Deutsche war — darin auftraten, sangen diese italienisch, während das alte Personal beim Englischen blieb. Die genannte Oper ist auch noch einer anderen Veränderung wegen merkwürdig, nämlich dadurch, daß General Swiney mit ihr in das neue große Theater auf dem Heumarkt übersiedelte. Haymarket war im Jahr 1704 mit Beihülfe von dreißig Vornehmen durch Sir John Vanburgh erbaut; diesem in Verbindung mit dem dramatischen Dichter Congreve gewährte die Königin Anna die Erlaubniß zur Aufführung von Dramen und Opern, worauf das Haus am 9. April 1705[18]) eröffnet wurde. Es war also die altenglische, hauptsächlich auf das recitirende Drama gegründete Gesellschaft, welche hier Platz nahm. Aber sie gab schon dadurch ihre Schwäche kund, daß sie sich ebenfalls auf Opern glaubte

17) History V, 143—45.
18) Burney, History IV, 200.

einlassen zu müssen; und unglücklicherweise kam sie mit schwachen Schäferspielen von schwachen Componisten aufgezogen[19]), so daß sie nach kaum drei Jahren der muthigeren „italienischen" Oper das Feld überlassen und sich mit dem kleineren Raum in Drury Lane behelfen mußte. Das nationale englische Drama, das noch zu Purcell's Zeit mit der Musik ein ganz unschuldiges Abkommen zu treffen wußte, reinigte sich nun völlig davon, stand aber von jetzt an diesem Eindringling, der nach R. Steele's Worten von Shakspeare die Herzen wegstahl, kampfgerüstet gegenüber. Diesen Gegensatz muß man im Auge behalten, sonst wird der ganze folgende Verlauf unverständlich. Das neue Haus hieß zuerst, wie jetzt wieder, das Theater der Königin, später kurzweg das Opernhaus; es ist der Raum, für den Händel's meiste und schönste Opern geschrieben sind. Die erste Vorstellung mit Thomyris fand daselbst am 14. Januar 1708 statt.[20])

Im Februar kam ein neues Stück hinzu: Triumph der Liebe, das ursprünglich der Cardinal Ottoboni für sein Puppentheater gemacht hatte, wie schon Seite 213 erwähnt ist. Die englische Uebersetzung besorgte Motteur. Das Werk hatte der Sänger Valentini mit herüber gebracht, der es auch selber in Scene setzte, aber mit so geringem Glücke, daß er eilig zu seiner vorigen Stellung zurückkehrte. Durch Einlegung von Tanzchören suchte man eine Eigenthümlichkeit der französischen Oper zu benutzen, doch auch diesmal ohne Erfolg. Die halb italienische, halb französische Spielerei war bald wieder von der Bühne verschwunden.

Noch eine dritte Oper brachte man in diesem Jahre zuwege:

---

19) Schon am 24. April 1705 erschien: Loves of Ergasto, componirt von einem Deutschen, Jacob Greber, der mit der Sängerin Margarita de l'Epine, der späteren Gattin von Pepusch, aus Italien kam. Im folgenden Jahre kam hinzu: Temple of Love, nach Burney (IV, 200) ebenfalls von Greber gesetzt, aber nach Hawkins (V, 136) in Uebereinstimmung mit der englischen Dramaturgie (Biographia dramatica; or, a Companion to the Playhouse. By D. E. Baker, J. Reed and St. Jones. 3 vols. London 1812. III, 326) von dem Signor J. Saggione, einem Contrabaßspieler aus Venedig, der schon um 1702 mit Gasparini in London war. Burney dürfte hier im Irrthum sein.

20) Burney, History IV, 205.

Pyrrhus und Demetrius von Alessandro Scarlatti, von diesem zu Adriano Morselli's Worten im Jahr 1694 für Neapel gesetzt, auch zu Rom und anderswo aufgeführt. Ein berühmtes Werk, das schon früh seinen Weg nach Deutschland fand; die Aufführung in Braunschweig 1696[21]) dürfte hier die erste gewesen sein. Swiney übernahm die nöthige Uebersetzung selbst, und Nicola Haym, ein tüchtiger Musiker, der sich aber durch die Verbindung mit Clayton etwas compromittirt hat, schrieb eine neue Ouvertüre und mehrere Arien dazu. Von Scarlatti's Gesängen hielten Kenner »Vieni o sonno« und »Veder parmi« mit für die schönsten, die jemals für die Bühne componirt seien.[22])

Das Hauptereigniß dieses Jahres war die Ankunft des wahrhaft großen Sängers Nicolino Grimaldi, gewöhnlich Nicolini genannt. Er und Valentini sangen Pyrrhus und Demetrius. Jetzt erst bekamen die Londoner eine genügende Vorstellung von dem italienischen Gesange; Scarlatti's-Oper erlebte bei solcher Besetzung im folgenden Jahre dreißig Vorstellungen. Die Beschreibungen, welche Zeitgenossen von Nicolini's Kunst geben, kommen darin überein, daß Gesang und Spiel bei ihm untrennbar verwachsen, und gleich groß, schön und ergreifend waren. Ragte etwas als die Hauptsache hervor, so war es die Action, nicht der Gesang. Mehr als irgend einer seiner Landsleute, die später nach England kamen, besaß er diese beiden Haupteigenschaften, die vereint erst einen vollkommenen Theatersänger ausmachen, versichert Galliard[23]), der in solchen Sachen Urtheil und Erfahrung besaß. Sir Richard Steele sagt: sein Vortrag, seine Charakterzeichnung müsse selbst einem tauben Manne verständlich sein, so augenfällig und plastisch schön offenbare sich alles, was darzustellen sei, an seiner ganzen edel geformten Gestalt.[24])

---

21) Der Text davon befindet sich in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

22) A Comparison between the French and Italian Music and Operas. Translated from the French with Remarks. London 1709. In dem Critical Discourse on Operas and Musick in England, p. 75.

23) Tosi on florid Song, translated by J. Galliard. London 1742. p. 152.

24) The Tatler, 1710 Nr. 115. S. A. Chalmers, The British Essayists. London 12°. 1823 vol. 1—4. III, 50.

Und Addison: „Ich habe oft gewünscht, unsere Tragödienspieler möchten sich seine Action zum Muster nehmen.“ 25) Solche Fähigkeiten mußten das rathlose Drama nur um so mehr erschüttern. Nicolini besaß dabei eine entsprechend kräftige tonreiche Stimme. L'Ansione dell' udito e Proteo della vista, ein Amphion für das Ohr und ein Proteus für das Auge, sagten seine Zeitgenossen.

Die Verwirrung der Sprachen dauerte auch noch bei der nächstfolgenden Oper Clotilda fort, denn es schien dem damaligen Geschmacke, wie Burney sehr gut bemerkt, in Poesie und Musik weniger auf das anzukommen, was gesungen wurde, sondern vielmehr darauf, wie es gesungen wurde. 26) Clotilda hatte Francesco Conti componirt, doch waren die unvermeidlichen Scarlatti und Bononcini zwischengeflickt. Die erste Aufführung ging am 2. März 1709 vor sich, die Oper wollte nicht recht einschlagen.

Endlich im Januar des Jahres 1710 hatten sich so viele Italiener angesammelt und so viele Engländer für die ausländische Zunge begeistert, daß man es wagen konnte, die neue Oper Almahide, das Werk eines ungenannten Componisten, ganz in dieser Sprache vorzuführen. Nur die Spiele zwischen den Acten (Intermezzi) blieben englisch. Hawkins macht also wieder falsche Berichte, wenn er Händel's Rinald für die erste ganz italienisch gesungene Oper ausgiebt 27); nicht dies war es, was den Rinald von allem Voraufgegangenen abhebt.

Auch die Oper Hydaspes, die am 23. Mai 1710 herauskam 28), wurde durchaus italienisch gesungen. Componist derselben war Francesco Mancini, ein namhafter Römer. Nicolini, in dessen Besitz sich die Partitur befand, übernahm selber die Oberleitung, wie früher Valentini bei dem Triumph der Liebe. Alles, was in Haymarket gesungen wurde, war gleich darauf bei J. Walsh gedruckt zu haben, gewöhnlich ohne irgendwelche Angabe der Componisten, denn diesen musikalischen Wegelagerern war der Begriff des Eigenthums ganz

25) The Spectator, 1711 Nr. 13. S. A. Chalmers, The British Essayists vol. 5—8. V, 60 ff.

26) Burney, History IV, 210.

27) Hawkins, History V, 146.

28) Burney, History IV, 212.

abhanden gekommen. In einem solchen gedruckten Exemplar des Hydaspes, welches ich vor kurzem erstand, hat eine gleichzeitige Hand auf dem Titel hinzugefügt »comp. par Mons. Hendel«; vielleicht ist es unter seinem Namen auf einem der vielen damaligen deutsch-italienischen Theater zur Aufführung gelangt. Die Musik ist durchweg gefällig und nicht schlecht, reicht im ganzen aber noch lange nicht an Scarlatti und Bononcini, geschweige denn an Händel. Hydaspes erlebte zahlreiche Vorstellungen, wozu die schönen Decorationen gewiß auch das ihrige beitrugen. Für manche wird selbst der Kampf mit dem Löwen, den Nicolini-Hydaspes zu Anfang des dritten Actes so glänzend bestand, eine besondere Anziehung gehabt haben. Dieser Löwe, der als ein unschuldiger Chorist in der Löwenhaut nicht fürchterlicher war, als seine Nachfolger in der Zauberflöte, gab Addison Veranlassung zu einem seiner ausgezeichnet humoristisch geschriebenen Briefe über Opernunsinn; er bildet die dreizehnte Nummer des Spectator.

Die letzte Oper, welche dem Rinald unmittelbar voraufging und herauskam als Händel schon in London war, hieß Etearco. Sie war von Silvio Stampiglia gedichtet und von Marc' Antonio Bononcini 1707 für Wien componirt, nicht für Venedig wie Burney behauptet.[29]) Die erste Vorstellung fand am 10. Januar 1711 statt. Sie hatte nicht den Erfolg, den man sich von einer Arbeit des Componisten der berühmten Camilla versprechen durfte. Die alten Lieblingsstücke Camilla und Pyrrhus waren mittlerweile auch verbraucht. Um so mehr mußte die frische und stärkere Speise munden, welche Händel vorsetzte. Mit ihm vielleicht gleichzeitig langten Herr und Frau Boschi aus Italien hier an, so daß für den Winter 17$\frac{10}{11}$ vielleicht das beste italienische Sängerpersonal eben in London beisammen war, in einer Stadt, wo noch vor wenig Jahren fast lauter vorsündfluthliche Stimmen kreischten. Es ist überhaupt sehr merkwürdig, wie sich alle möglichen Glücksumstände dahin vereinigten, daß mit Händel's Ankunft in der Geschichte der englischen Musik eine

29) History IV, 221. Vgl. Gerber, Neues Lexicon der Tonkünstler I, 568. Nach Hawkins (V, 169) hätte N. Haym den Text geschrieben, was gänzlich unrichtig ist.

neue Wendung eintreten konnte. Die Musikliebe war in den letzten Jahren außerordentlich gewachsen, nur fehlte der Hauptlenker. Die Aufregung des Krieges machte Friedenshoffnungen Platz, so daß man für Sang und Klang wieder ein Ohr hatte; und gewannen auch allerlei elende Bestrebungen zeitweilig die Oberhand, war doch die Wirkung des voraufgegangenen siegreichen Marlborough'schen Feldzuges eine allgemeine, auch auf Deutschland sich erstreckende, die eine freudige, eine hoch musikalische Stimmung erzeugte. Kein Wunder also, daß sie Händel schon in den ersten Monaten seines Hierseins für den Orpheus ihrer Zeit ausriefen.

Mainwaring's Angabe zufolge war es besonders der Herzog von Manchester, der ihn dringend nach London einlud. „Die Nachricht von seinen ungewöhnlichen Fähigkeiten war schon vor seiner Ankunft in England ausgebreitet, und durch verschiedene Wege. Einige der Unsrigen hatten ihn in Italien gesehen, andere aber in Hannover. Er wurde bald bei Hofe eingeführt und von der Königin mit Gnadenzeichen beehrt. Viele vom Adel warteten mit Ungeduld auf eine Oper von seiner Composition.“[30]) Sein altes Zaubermittel, das ihn überall am schnellsten beliebt machte, sein Clavierspiel nämlich, mußte ihm besonders bei der Königin Anna zu statten kommen, denn sie war gleich der Elisabeth eine große Liebhaberin dieses Instrumentes, besaß selber ein außerordentlich schön gearbeitetes tonreiches Spinett, und that sich auf ihr Spiel etwas zu gute.[31])

Bei der Oper wurde er mit offenen Armen empfangen. Der junge Aaron Hill, ein vielseitig gebildeter Schöngeist, war Director des Theaters auf dem Heumarkt geworden. Als Händel sich zu der Composition einer Oper verstand, entwarf er sogleich den Plan des Stückes. Er wählte aus Tasso's befreitem Jerusalem die Kreuzfahrer-Liebesgeschichte zwischen Rinald und Armide, einen wiederholt in Musik gesetzten Gegenstand; Gluck's Armide ruht auf derselben Fa-

30) Memoirs p. 78.

31) »She had a spinnet, the loudest and perhaps the finest that ever was heard, of which she was very fond. She gave directions that at her decease this instrument should go to the master of the children of the chapel royal for the time being, and descend to his successors in office: accordingly it went first to Dr. Croft.« Hawkins, History IV, 427.

bel. Den Entwurf brachte Signor Rossi in italienische Verse, diese wurden durch Hill rückübersetzt und dann in beiden Sprachen gedruckt.[32])

Rinald. 1711.

Das Textbuch hat der Operndirector seiner verehrten Königin zugeschrieben; denn diese Oper sei in ihrem Reiche entstanden, also ihr geborner Unterthan, von dessen Beschützung alles weitere Gedeihen, und so auch das Gelingen seiner Bestrebungen die neue englische Oper über ihre italienische Mutter zu erheben, abhängen werde.[33]) In dem Vorworte setzt er diese hoffnungsvollen Betrachtungen fort. Bei dem hazardartigen Unternehmen, wie es im gegenwärtigen Zustande eine Operndirection sei, habe er doch Alles aufgeboten um etwas Grandioses hinzustellen und die Fehler, welche den bisher dort aufgeführten italienischen Opern anklebten, zu vermeiden. Zwei Hauptfehler fänden sich: die Stücke seien ausländischen Ursprungs, für ganz andere Sänger und Hörer, als die der englischen Bühne, componirt, und sodann fehle der Ausstattung die nöthige Pracht und Schönheit und sinnvolle Ordnung. Beide Fehler zu umgehen, habe

32) Aufgenommen in The Dramatic Works of Aaron Hill. 2 vols. London. 1760. I, 71—143.

33) »To Her Most Sacred Majesty, The Queen.

»MADAM, Among the numerous arts and sciences which now distinguish the best of nations under the best of Queens; Music, the most engaging of the train, appears in charms we never saw her wear till lately; when the universal glory of your Majesty's illustrious name drew hither the most celebrated masters from every part of Europe. In this capacity for flourishing, 'twere a public misfortune, shou'd OPERA's, for want of due encouragement, grow faint and languish: My little fortune and my application stand devoted to a trial, whether such a noble entertainment, in its due magnificence, can fail of living, in a city, the most capable of Europe, both to relish and support it.

»MADAM, This OPERA is a native of your Majesty's dominions, and was consequently born your subject: 'T is thence that it presumes to come, a dutiful entreater of your royal favour and protection; a blessing, which having once obtain'd, it cannot miss the clemency of every air it may hereafter breathe it. Nor shall I then be longer doubtful of succeding in my endeavour, to see the English OPERA more splendid than her MOTHER, the Italian. I humble — —«. Dram. Works I, 72.

er zunächst wohl keinen besseren Stoff wählen können, als Rinald und Armide, welche Geschichte schon für alle Bühnen und Zungen in Europa Opern abgeworfen; auch habe er glücklicherweise in Signor Rossi den rechten Versifex gefunden: und Händel, den die Welt mit Recht so sehr bewundere, habe dazu eine Musik gemacht, die für sich selber spreche. Aaron Hill war mit Händel in einem Alter (1685 —1749), also in den Jahren, wo das Entwerfen phantastischer Pläne natürlich steht; aber er schweifte vom hundertsten in's tausendste, baute nichts sicher, und war auch der Mann nicht, auf den Andere sicher bauen konnten. Burney und Hawkins sind sehr schweigsam über ihn, obwohl er in diesen Jahren für das Theater keine unwichtige Person und mit allen seinen bunten polyartistischen Anläufen ein echtes Kind seiner Zeit war. Doch schon Mainwaring hat das allgemeine Urtheil seiner Zeitgenossen recht gut zusammengefaßt: „Hill's Eigenschaften scheinen fast ebenso sonderbar, als seine Lebensvorfälle. Aus gutem Geschlechte stammend und mit einigen natürlichen Gaben ausgestattet, hätte er vielleicht die Höhe erreichen mögen nach der er strebte, wenn er sich nur ein gewisses Ziel setzen wollen. Allein er war einer von denjenigen thätigen und unterfangenden Geistern, die alles angreifen und aus Mangel an Erkenntniß ihrer eigenen Stärke nichts zur Vollkommenheit bringen. Er reiste viel, las viel und schrieb viel; aber alles, was dabei herauskam, war von keiner Wichtigkeit. Eine vertraute Bekanntschaft mit den bedeutendsten Personen seiner an beaux Esprits so fruchtbaren Zeit schürte seine natürliche Hitze an, sich auch in den belles Lettres hervorzuthun. Seiner Einbildung nach war er zu einem großen Poeten bestimmt, und die starken Lobsprüche, welche ihm Einer beibrachte, der wirklich ein solcher war [Pope], konnten ihn nur in seinem Irrthum befestigen.“ 34) Erst 15 Jahre alt, ging er nach Constantinopel, sah den größten Theil Europa's und das Morgenland. Sein erstes größeres Werk betraf auch die Geschichte des ottomanischen Reiches (1709). Zur selben Zeit schrieb er eine Tragödie und übernahm die Leitung des Schauspiels in Drury Lane; dann ging er zur Oper nach Haymarket über. Schon nach einigen Monaten trat ein neuer Wetterwechsel ein, Addison

---

34) Memoirs p. 80—81. Vgl. Mattheson, Lebensbeschr. S. 65.

machte die mit so vielem Scharfsinn angebrachten Decorationen und Maschinenkünste lächerlich, andere Verdrießlichkeiten kamen hinzu. Die Theaterleitung hatte er nun satt, namentlich änderte sich sein Glaubensbekenntniß hinsichtlich der italienischen Oper gänzlich und plötzlich. Hill war in diesen Jahren eine der ersten Männerschönheiten Londons; er heirathete reich und lebte sehr glücklich. Die Kunst liebte er, eignem Geständniß zufolge, nur wie eine Dame, die man niemals heirathen will! Bald machte er die wichtige Entdeckung, aus Bucheicheln Oel zu ziehen, und zwar ebenso gutes, als aus den ausländischen Oliven: dies gab Arbeit für mehrere Jahre, rief die Beech Oil Company in's Leben und veranlaßte seine nächste Schrift.[35]) Der Uebergang von der Dichtkunst zur Tonkunst war jedem einleuchtend, aber der von dem Orchester zur Brennkolbe konnte nur denen natürlich scheinen, die Hill kannten. Später wies er nach, daß in dem schottischen Hochlande viel für den Schiffbau nützliches Holz stehe, was man bisher als gänzlich unbrauchbar verworfen. Und weiterhin sann er darüber, wie für die russische Pottasche eigene zu gewinnen sei. Wo irgend von öffentlicher Wohlfahrt, Hebung des Volkes, der Nation, von Gemeinthätigkeit, nationaler Kunst und dergleichen die Rede war, ließ Hill seine Stimme hören; zum Minister of public works muß er zuweilen mehr Beruf in sich gefühlt haben, als zum Poeten. Voll von Anregungen und guten Vorschlägen, ließ ihn seine Heißblütigkeit für sich selber keinen einzigen Plan ordentlich in's Werk setzen. Auch an literarischen Bestrebungen vertrug sich in dem Manne ein buntes Allerlei: er hinterließ einige kleine Operntexte im Manuscript, obwohl er die Gattung zu verachten meinte, schrieb dramatische Scenen und Charaktere nach Shakspeare, und übersetzte den Voltaire. Seine ersten Werke waren so flüchtig abgefaßt, daß er sie später ungedruckt wünschte, und die folgenden so correct geschrieben, daß seine Kritiker es ihm zum Vorwurf machten. Händel hat sein Lebelang etwas auf den Hill gehalten, aber wenig auf seine Rathschläge.

---

35) An impartial Account of the discovery and undertaking to make Oil from the fruit of the Beech tree. By A. Hill. London 1714. British Museum: 116. K. 29.

Schon während der Composition des Rinald stellte sich mancherlei heraus, was die Erwartungen bedeutend steigern mußte. Händel schritt an's Werk, als sein Poet erst einige Scenen fertig hatte, kam ihm aber bald auf die Fersen und zog ihm ein Blatt nach dem andern naß unter der Feder weg. Die ganze Arbeit war zu Aller Erstaunen in vierzehn Tagen abgethan. Der Componist griff dem Poeten kräftig unter die Arme, indem er mehrere lange Musikstücke aus seinen früheren Werken umgearbeitet wieder in diese Partitur einfügte mit Beibehaltung des alten Textes; aber der arme Mann fühlte sich nichtsdestoweniger ganz abgehetzt, als er endlich sein Vorwort schrieb: „Vernünftiger Leser! der Herr Hendel, der Orpheus unsrer Zeit, hat mir bei seinem Componiren kaum Zeit gelassen den Text niederzuschreiben; mit Erstaunen habe ich sehen müssen, welchergestalt in zwei Wochen eine ganze Oper im höchsten Grade der Vollkommenheit harmonisirt worden. Laß dir daher diese meine eilfertige Arbeit wohlgefallen, und da sie dein Lob nicht verdient, versage ihr doch dein Mitleid nicht, oder vielmehr, um mich besser auszudrücken, deine Gerechtigkeit, eben wegen der kurzen Zeit, in der sie entstehen mußte."[36]) Rossi's Worte wurden von dem englischen Zuschauer aufgestochen. Addison sucht das Lob des neuen Orpheus lächerlich zu machen.[37])

---

36) »IL POETA AL LETTORE. Eccoti, benigno lettore, un parto di poche sere, che se ben nato di notte, non è però aborto di tenebre, mà si farà conoscere figlio d'Apollo con qualche raggio di Parnasso. La fretta di darlo alla luce provenne da chi cerca sodisfare la nobilitá con cosi non communi; ed in me prevalse una gara virtuosa, (non già nella perfezzione dell' opera, mà solo nella brevitá del tempo) poiche il signor Hendel, Orfeo del nostro secolo, nel porla in musica, a pena mi diede tempo di scrivere, e viddi, con mio grande stupore, in due sole settimane armonizata da quell' ingegno sublime, al maggior grado di perfezzione un opera intiera. Gradisci, ti prego discretto lettore, questa mia rapida fatica, e se non merita le tue lodi, almeno non privarla del tuo compatimento, che dirò più tosto giustizia per un tempo così ristretto. Se qualche d'uno poi non e contento, mi spiace; mà che questi tali considerino bene, ch'il disgusto proverra da loro medesimi, e non dalla composizione, che in fine e prodotta da quella bona volonta con cui rispetta tutti, e puole sodisfare ogn' uno. *Giacomo Rossi.*« A. Hill, Dram. Works I, 74. In dem Auszug bei Mainwaring (p. 79) und danach bei Hawkins (V, 268) sind die Sätze verstellt.

37) »He afterwards proceeds to call Mynheer Hendel the Orpheus of our age, and to acquaint us, in the same sublimity of style, that he composed

Voll Spötterei erzählt er seinen Lesern, Rossi müsse sich seinem Vorworte zufolge schon auf dem Wege nach dem Parnaß befinden. So richtig seine Bemerkung ist, daß solche stylistische Emphase nur trockene Peter berge, deren Unterfangen, ihnen eine neue Bildung zu bringen, von keinem Gewinn sein könne: so sehr vergreift er sich an Händel und an der besseren Kunst, wenn er den Poeten bespöttelt, weil dieser den Tonmeister in überschwenglichen Ausdrücken lobte, aber selber auch nicht ein einziges Wort gerechter Anerkennung für Händel übrig hat, ja ihn sogar ausgesucht geringschätzig »Mynheer Hendel« titulirt — derselbe Mann, der Clayton belobte und begünstigte! Addison hat Nachkommen erhalten; er ist der Vormann in der Schaar jener geistreichen Journalisten, die alle Künste mit Anstand und auch wohl mit Ruhm vor ihren Richterstuhl ziehen und sich schließlich bei der Musik blamiren.

Bei der Ouvertüre müssen wir auf eine Erklärung Mattheson's Rücksicht nehmen; sie ist lehrreich, wie alles was er vorbringt, und diesmal für Händel auch höchst günstig ausgefallen. Händel hatte ihm unlängst, nämlich in den Jahren 1717—19, durch einige verbindliche Briefe die Versicherung gegeben, daß er seiner Verwerfung der alten Solmisation als Unterrichtsmittel vollständig beitrete. Er war daher für die nächsten Jahre ganz besonders gut auf ihn zu sprechen, und in der besten Laune von der Welt pries er 1721 die Ouvertüre zum Rinald als ein originelles kunstreiches Muster. Die Brocken alter Schulsprache mit in den Kauf genommen, ist seine Auseinandersetzung selbst in stylistischer Hinsicht nicht ohne Reiz. „Es ist früher gesagt worden, daß die Sinfonien (sonderlich wenn sie vor weltlichen Sachen erscheinen) mit einem etwas brillirenden und majestä-

this opera in a fortnight. Such are the wits to whose tastes we so ambitiously conform ourselves«. The Spectator vom 6. März 1711, Nr. 5. „Von Addison läßt sich zuversichtlich behaupten, daß es schwer, wenn nicht unmöglich ist, in den Werken, die er uns hinterlassen hat, eine einzige Spötterei zu finden, die man unfreundlich oder unedel nennen könnte.“ Th. B. Macaulay, Addison's Leben und Schriften. In der deutschen Ausg. seiner ausgewählten Schriften, Braunschweig 1855. V, 191. Hier steht diese einzige unedle Spötterei, und der Gegenstand war eine so unbedeutende Person, als Händel, ein Fiedler aus Deutschland, für den Staatssecretär Addison nur immer sein konnte.

tischen Wesen anfangen sollen, allwo die Haupt-Partie (d. i. die Ober-Stimme) nicht selten dominirt, und sich in 2 Reprisen einerley Mensur zu theilen pfleget. Allein dieses hat auch seine Ausnahme, und kann man solchen ersten Satz ohne Reprisen setzen, dabey aber sonst eine Veränderung anbringen, als z. E. Man lasse das frische Wesen etwann 4 oder 6 Täcte lang anheben; hernach wechsele man mit einem Trio von Bassons, oder andern Instrumenten, in einem andante ab, und continuire solches 8 oder 12 Täcte herdurch, so ist der erste Theil fertig. Dann falle man, ohne Wiederholung des Vorigen, in einen andern Tact, er sey nun gerade oder ungerade, nachdem der erste Satz es erfordert; oder man changire nur das mouvement, und bleibe bey einerley Mensur, so ist es schon genug. In solchem veränderten Tact, oder mouvement, führe man eine ordentliche Fuge durch; können 2 oder 3 themata (ohne pedanterie) angebracht werden, so ist es desto besser; nur verfahre man mit mehr solidité, als bey den täglichen wilden Ouverturen, und tractire das thema, oder die themata fein rein, mit hin und wieder untermischten Trio vor Bassons, Traverses oder dergleichen ausnehmende Instrumente. Wenn eine solche regulaire Fuge dann etwa auf 50 oder 60 Täcte wohl gerathen ist, so kann man sie gerne zweymahl hören und repetiren lassen. Hiernächst aber muß noch ein Satz den Schluß machen, weil es bey dramatischen Sachen gar zu ernsthafft seyn würde, mit einer Fuge auffzuhören. Solcher dritte Satz muß aber gantz hurtig und lustig, entweder a tempo di Giga, oder aber à l'Imitation d'un Passepié, mit 2 Reprisen eingerichtet werden, und damit ist die Sinfonia fertig. Der hochberühmte Herr Capellmeister Hendel hat vor seinem Rinaldo beyde Arten der Ouvertures und Symphonies mit einander verknüpffet. Er nennet es auch: The Symphony or Ouverture in Rinaldo, und setzet erstlich 14 Täcte in dem gewöhnlichen, prächtigen Ouverturen-Stylo; doch ohne mehr, als eine förmliche Cadenz, und zwar in quintam modi zu machen, welches meine Anmerckungen Orch. I. pag. 171 bekräfftiget. Hernach fängt er ein thema, im egalen Tacte, mit dem allegro an, und führet solches, nebst einem contra-themate, einmahl, sans Ceremonie hindurch, bis an einem abermahligen Schluß in quintam modi; darauf lässt er die erste Partie 4 oder 5 Täcte alleine mit dem Basse

brilliren, und mutiret modum, welches ihm Gelegenheit gibt, sein thema extra ambitum anzubringen, und in sextam modi mit dem tutti zu clausuliren; ferner folgt abermahl ein, mit dem vorigen correspondirendes, Solo der ersten Partie, etwann wieder auf 3 oder 4 Täcte, nach welchen das tutti mit dem themate, Stückweise, per imitationem einfällt, bald aber aufs neue der Ober-Stimme zum Solo, auf obige Weise Raum macht; darauf denn das thema, in regulari repercussione, mit seinem contra-themate zum final schreitet, und in einer etendue von 40 Mesures, nicht mehr als drey förmliche Cadenzen auffweiset. So weit ist es eine Ouverture, jedoch eine Italiänisirte Ouverture, weil kein Frantzose solche Passagie noch Soli in der seinen einführen darff. Der dritte Satz ist ein kurtzes adagio von 10 Täcten, in der gemeinen Tripla: worüber ein Frantzose sich wundern würde; insonderheit, wenn er noch dazu die secundam superfluam darinn antreffen, und dabey wahrnehmen sollte, daß der Schluß dieses Satzes, durch eine tenorisirende clausulam, in tertiam modi gemacht wird. Die vierte und letzte Sectio dieser schönen Piece ist endlich eine ordentliche Gique im $^{12}/_{8}$, deren erste Reprise fünff, die andere 10 Täcte hat, und also eine artige Symmetriam auffweiset. Ich hoffe, weil diese Nachrichten manchem Unwissenden trefflich zu statten kommen können, so werde der gelehrte Leser (si doctior) mir gegenwärtige Deduction gerne nachsehen, und insonderheit der grosse Mann in Engeland es zum besten auslegen, daß hier seiner wiederum gedacht worden. Es geschiehet allemahl, meiner Intention nach, in gehörigem Respect, und weiß ich, in vielen Stücken, kein besser Muster vorzuschlagen."[38]) Der erste Satz dieser Ouvertüre, die Mattheson sehr richtig als eine italienisirte beschreibt, entstand auch in Italien, nämlich als Einleitung zu der sogenannten Rinaldcantate; vgl. S. 238.

Nach Hill's Behandlung der Fabel ist Rinald ein Verlobter der Almirena, Tochter des Heerführers Gottfried von Boullion; gegen-

38) Friedrich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil. Zweyte Auflage, Verbessert, vermehret, mit verschiedenen Grund-richtigen Anmerckungen, und einem Anhang von mehr als 60 Orgel-Wercken versehen durch J. Mattheson . . . Hamburg 1721. kl. 4. S. 106—7.

theils ist Argantes, König von Jerusalem, der Armide zugethan. Letztere entführt die Almirena, erlebt Rinald's Einbruch in ihr Zauberreich und verliebt sich in ihn, wie Argantes in die Almirena; endlich mit Hülfe eines Sternsehers kommen Gottfried und Eustachius als Befreier. Der ganze Mitteltheil der Oper wird durch Liebeshändel und Zaubereien ausgefüllt. Zu Anfang macht sich eine kriegerische Stimmung geltend, die sich dann gegen Ausgang des letzten Actes zu einer allgemeinen volkreichen Schlacht gestaltet. Als Argantes und Armide besiegt und gefangen werden, werfen sie ihre Zaubereien von sich und sind schnell entschlossen das Christenthum anzunehmen oder, wie sich der Schlußchor ausdrückt, das niedrige Joch des Fleisches abzuschütteln, die blinden Triebe von ihren edlen Seelen wie trübe Nebel zu verscheuchen. Von einer Verstrickung des Rinald in Armidens Liebesnetze, worauf unter andern Gluck's Dichter die Handlung baute, ist hier keine Rede. Die Verlobten bleiben einander treu wie Gold: das eben ist in der ganzen Oper der einzige gesunde Zug, der zu Herzen spricht, und zugleich die Quelle aller musikalischen Schönheiten ersten Ranges, denen wir hier begegnen. Wo eine solche Gesundheit vorhanden ist, weiß Händel sich durch rauhe Verse und alle Unbeholfenheit des Ausdrucks auf die herrlichste Weise Bahn zu brechen; wo sie fehlt, bleibt stets der beste Theil seiner Kunst verschlossen. Die Schönheiten anderer Componisten in demselben Fache vor und neben ihm liegen mehr an zufälligen Orten, je nachdem ihre Neigung ging oder ihnen ein guter Gedanke kam: bei Händel herrscht hierin stets Nothwendigkeit, in den Kernpunkt des Textes, der Oper, des Oratoriums, der Cantate, drängt sich auch der Kern seiner Töne zusammen. Die herkömmliche Redensart, reichliche Einzelschönheiten könnten für das Mißlingen des Ganzen entschädigen, eine Aushülfe mit der man so vielen Tonwerken auf eine billige Weise gerecht wird, ist bei Händel nicht anzuwenden. Im Großen und Ganzen, in der Hauptsache hat er sich niemals vergriffen, dagegen bietet er in Nebendingen der Kritik zahlreiche Blößen: das ist eins der ersten Unterscheidungszeichen seiner Schöpfungen selbst von denen der größten Tonmeister, Mozart und in gewissem Betracht auch Palestrina ausgenommen. Wo aber die Worte keinen Kern haben oder die gehobene Stimmung fehlt, macht er in seiner

Musik noch immer lieber ein einfältiges, als ein affectirt geistreiches Gesicht.

Gottfried, der Heerführer und würdige Vater, wurde bei der ersten Aufführung von einer Altistin, von einer Frau gesungen. So viele Fähigkeit zu heroischer Action in Mannskleidern italienische Schriftsteller der Signora Boschi auch zuschreiben, ging ein solcher Vorwurf doch wohl über die Kräfte eines Weibes. Aber in dieser Hinsicht faßte man die Zurichtung eines musikalischen Drama nicht sehr ideell; man verfuhr nach dem Grundsatze, das Werk sei unter allen Umständen für die vorhandenen Kräfte zuzurichten. Von Gottfried's Gesängen ist keiner unbedeutend. Besonders der erste »Sovra balze scoscesi«, der das Stück eröffnet, ist musikalisch sehr reich. Auf schroffen gefährlichen Spitzen steht der Tempel der Ehren erhöht, ruft Gottfried seinen Mannen zu; wer als Weichling auf Rosen liegt, wird nicht dahin gelangen! Der Text dieser Arie, obwohl dem sprachlichen Ausdrucke nach nicht sehr melodisch gehalten, hat doch den richtigen Gegensatz für den Haupt- und Mitteltheil. Die Musik besteht hier nicht, wie sonst wohl bei Händel, aus einer zusammenhängenden langen melodischen Tonreihe, sondern aus mehreren kleineren Gedanken, von denen aber jeder folgende den voraufgegangenen an Breite und Ausdruck übertrifft, der Mitteltheil die Hauptgänge davon zusammen flicht und in den verwandten Molltonarten durchführt, so daß auch mit diesen Mitteln ein durchaus einheitlicher breiter Tonsatz entsteht. Gottfried's sonstige Gesänge sind mehr einfach melodisch, bei dem einen (Nò, nò, che quest' alma) ist die Popularität der schwungvollen angenehmen Melodie auch durch das angehängte Flötensolo bezeugt.

Gottfried's Bruder und beständiger Waffengefährte Eustachius war dem Valentini überwiesen. Eustachius ist ein ruhiger Charakter, ein nüchtern tugendhafter Mann, also nicht sehr musikalisch. Von seinen fünf Gesängen ist in den zweiten (Col valor) am wenigsten musikalische Erfindung und am meisten von des Sängers individuellen Manieren eingegangen. Die Arie, welche er singt als sie dem Meeresstrande nahen (Siam prossimi al porto), läßt gleich mehreren andern während des Gesanges nur den Baß hören, der anfänglich der Singstimme, wie im Ritornell der obersten Spielstimme, in der Oc-

tave canonisch nachgeht. Schon Burney hat an dieser Arie einige Kennzeichen von Carissimi's Setzweise wahrgenommen.[39]) Die folgende (Scorta rea) hat ebenfalls nur Baßbegleitung, ein kleines Zwischenspiel abgerechnet. Auch hier sind die Eintritte canonisch. Eine gewisse Absicht des Tondichters ist dabei nicht zu verkennen; er bemerkte nämlich, daß ruhigen Worten durch Verflechtung in contrapunktische Künste ein größerer Reiz verliehen wird, sowie auch, daß nur in den Augenblicken einer dramatischen Handlung, wo die Wellen der Leidenschaften sich gelegt haben, bei den Zuhörern hinreichende Neigung vorhanden ist, dergleichen scholastischen Künsten des Musikers ihr Ohr zu leihen. Die genannte Arie steht im $^{3}/_{4}$-Takt, Händel hat aber bei einem längeren Gange vermittelst Syncopen das zweitheilige Maaß hergestellt, um die Versicherung, die Herrschaft blinder Triebe führe zum Untergang, besonders eindringlich zu machen. Die letzte Arie (Di Sion) war unzweifelhaft diejenige, in der Valentini sich am meisten bemerklich machen konnte.

Die Armide hebt sich hier nicht so auffallend als die weibliche Hauptperson hervor, wie in Gluck's Oper; die Hamburger konnten bei aller Neigung für Frauennamen das Stück nicht nach ihr betiteln. Sie bildet mit Argantes ein Paar, auch musikalisch, etwa wie Eglantine mit Lysiart in der Euryanthe. Mit ihrer ersten Arie „Schreckliche Furien gesellet euch zu mir und umgebt mich mit furchtbaren Fackeln (Furie terribili)“ führt sie sich glänzend ein. Eine solche unheimliche Größe in zornflammendem Aufschwung war Händel's Zuhörern noch nicht musikalisch vorgestellt worden. Das Gesangstück ist mit recitativischen Anklängen ausgestattet, auch ist die Rundstrophe aufgegeben, beides wie »Pensieri« in der Agrippina und aus gleichen dramatischen Gründen. Ihre unmittelbar folgende Arie hinzugenommen, sind die beiden hervorstechenden Züge in Armidens Charakter, das Dämonische und das Heroische, vortrefflich gezeichnet. Händel führt uns kühn und richtig gezeichnete Charaktere vor, wo die Mehrzahl der Componisten uns mit schönen Melodien abspeist; er leitet über das Tonspiel hinweg, gerade wie Shakspeare über Verse und Prunkreden, und zu dem hin, wodurch dieses alles erst seinen geistigen Adel em-

39) History IV, 224.

pfängt. Wo bei ihm in der Vocalmusik ein neuer Tongedanke hervorbricht, da steht ein neuer Charakter vor uns und in einer Naturfrische, die bei dem Schwulst der Texte Staunen erregen muß. Wer die Arien der Armide vergleichend durchgeht, der wird finden, daß bei aller Mannigfaltigkeit der Töne und Stimmungen ein fester Grundzug hindurchgeht, der einheitliche Charakter der dramatischen Person. Armide ist der Agrippina verwandt, aber ihre Zwecke sind nicht, wie bei dieser, einzig auf die Herrschsucht gerichtet. Kaum hat sie Rinald gesehen, als sie von einer leidenschaftlichen Liebe ergriffen wird. Und so ungenirt, als es in den damaligen Opern Rechtens war, trägt sie sich ihm an, nennt sich in einem Duett seine ergebene Schöne und bittet ihn, zu weilen (Fermati, Armida son fedel); er verhöhnt sie auf's äußerste. Der Zwiegesang ist außerordentlich lebendig, sinnvoll und originell, aber kein Original: er stammt nebst den Worten aus der Cantate Fileno Clori und Tirsi (S. 239). Zurückgestoßen, äußert sie sich in dem herrlichen Gesange »Ah crudel«. Liebesklage und Androhungen schwerer Rache wechseln darin ab, die Ausbrüche des Zornes sind in den kürzeren Mitteltheil verlegt, und am Schluß desselben sinkt sie unerwartet schnell wieder in die tief sehnsüchtige Klage zurück, so daß deren Färbung sich über das Ganze ausbreitet. Bassons Hoboen und Violinen, theils dem Basse, theils den Singstimmen, mitunter allen beiden auf kunstvolle Weise entgegentretend, durchziehen den ersten Theil wie Seufzer, während sie in dem zweiten an der Belebtheit des Basses theilnehmen. Das Vorspiel führt einen Gedanken ein, der in seinen späteren Vocal- und Instrumentalwerken auffallend häufig und stets verändert wieder erscheint; man kann ihn ansehen als eine derjenigen musikalischen Sprachwurzeln, die bei Händel besonders reich verflochten und so zu sagen mit ihrer ganzen Wörterfamilie hervorgetreten sind. Als Armide, eben erst von einer Untreue herkommend, ihren Schatz Argantes bemüht sieht ein gleiches zu thun, macht ihre schwermüthige Stimmung einer zornigen Wallung Platz, aber einer halb verstellten, leicht hinfließenden (Vò far guerra). Darin namentlich bewiesen die Textmacher ihr Geschick, daß sie Scenen zusammen fügten, die grell von einander abstachen ohne sich durch inneren Widerspruch aufzuheben; ob die Worte halb oder ganz unsinnig klangen,

war Nebensache. Die Musik, welche Händel für Armidens Kriegserklärung setzte, ist dieser wieder ganz entsprechend; es ist nicht mehr Ernst darin, als in ihrer Drohung und ebenso viel Fluß und drängendes Leben. Die Arie schließt den mittleren Act. Nach vier Takten Vorspiel und ebenfalls am Schluß steht in der Partitur zwischen leeren Systemen das Wort »Cembalo«, auffallenderweise auch in dem Druck von Walsh. Hiermit wird auf eine freie Ausführung des Clavierspielers hingedeutet. Weil Händel bei den Aufführungen selber spielte, suchte er sich im Laufe der Oper eine passende Stelle aus, wo er die Zuhörer durch seine brillante Fingerkunst vergnügen konnte; mit richtigem Takte wählte er den hier bezeichneten Actschluß. Als die Eintracht wieder hergestellt ist und Armide und Argantes sich anschicken in's Feld zu ziehen, singen sie das kriegerische Duett »Al Trionfo«. Die Begleitung erhöht die Lebendigkeit der schwungvollen Melodien, das Ganze ist aus lauter Händel'schen Lieblingsgängen geschickt für die Bühne zusammen gesetzt und machte eine außerordentliche Wirkung. Die Sängerin — Signora Pilotti, oder mit vollem Namen Elisabetta Pilotti Schiavonetti, Kammersängerin des Churfürsten zu Hannover, doch von 1710—17 in England — muß eine Stimme von bedeutender Höhe gehabt haben, denn sie setzt einmal frei im dreigestrichenen c ein.

Wie schon bemerkt, wurde Argantes von dem berühmten Boschi gesungen, für den Händel später mehrere seiner feinsten Baßarien componirte. Sein Wuthgebrüll »Sibillar« haben wir als aus Acis und Galatea stammend schon Seite 244 besprochen. Zwei andere Arien, die er als seufzender Seladon aushaucht, sind natürlich gelinder, und ebenfalls gesangreich.

Die Betrachtung der umstehenden Personen in diesem dramatischen Bilde führt uns schließlich zu dem Paar, das in der Mitte steht und sich in treuer Liebe die Hand gereicht hat: zu Rinald und Almirena. Gottfried's Aufruf zur Tapferkeit unterstützt seine Tochter, indem sie mit ihrem Gesange »Combatti« den Rinald auffordert, zunächst mehr an den Krieg als an die Liebe zu denken. Ihre Melodie athmet kriegerischen Geist, der Anfang kommt mit dem des Dessauer Marsches überein. Aber Rinald ist erschlafft, es macht ihm kein Vergnügen, daß seiner Liebe Stillstand geboten wird. Die eigentliche

Liebesscene ist in den sechsten Auftritt der ersten Handlung verlegt, und erst deren unerwartet schrecklicher Ausgang vermag die schlummernden Kräfte des Helden wieder wach zu rufen. Man hatte sein möglichstes gethan, um diese Scene theatralisch in die beste Beleuchtung zu bringen. Das Theater zeigt eine schön aufgeputzte Natur mit Spaziergängen in beschnittenen Hecken, Springbrunnen und dergleichen, als Hauptzierde aber ein Vogelhaus, in welchem allerlei Vögel singen und fliegen. Dieses Vogelhaus repräsentirte eine von Hill's reformatorischen Ideen. Die Absicht ging auf allerlei Vögel, weil es aber Winter war, mußte man sich mit Sperlingen begnügen. Nichts Lebendiges ist zu Anfang der sechsten Scene auf dem Schauplatz, als diese Sperlinge. Eine gelinde langsame Musik von zwei Flöten, Violette als Baß und Solo der Piccolflöte hüpft und zwitschert einundzwanzig Takte lang bis zum Auftreten der Almirena, wo das volle Orchester in Bewegung kommt: und bei dieser Symphonie begab es sich, daß die Sperlinge über das Theater strichen. Dem geistreichen Mitarbeiter am Zuschauer schien das ein Glanzpunkt und eine wahre Zubehör musikalischer Dramen zu sein. Aber nicht nur Hill hatte einen Sperling, wenn er mit solchen decorativen Erfindungen die englische Oper über die italienische erheben wollte, sondern auch Addison, wenn er in diesen zufälligen Kinderpossen einen Mangel der Kunstgattung entdeckt zu haben glaubte. Händel wurde nicht weiter davon berührt, er war auch hier den Leuten mit einigen unschuldigen Takten zu willen, die denen, welche Ohren hatten, die Sperlinge in Nachtigallen verwandelten. Wer aber sehen will, was er später bei minderer Abhängigkeit von den Finten Anderer aus solcher Naturumgebung zu machen wußte, der vergleiche die ganz ähnlich angelegte Scene zwischen Achsa und Othniel im ersten Theil des Josua. Als Almirena erscheint, tritt ein tonreicheres Saitenspiel hinzu, und die Vogelmusik gestaltet sich zu einem wahrhaft süßen Liede. Sie fragt die Vöglein und die Westwinde, wo ihr Geliebter weile. Nach ihrem ersten kriegerischen Gesange wäre die richtige Antwort gewesen: in der Schlacht; aber das hatte man schon wieder vergessen. Rinald kommt, und mit ihm hat sie das fröhliche Duett »Scherzano«, dessen Worte und Töne ebenfalls aus der Cantate Fileno Clori und Tirsi (S. 239) genommen sind. Die Freude nimmt ein Ende mit

Schrecken. Armide wird plötzlich sichtbar und reißt die Almirena zu sich. Als Rinald zum Degen greift, thut sie ein gleiches, aber den Kampf verhindert eine zwischentretende schwarze Wolke voll feuerspeiender brüllender Ungeheuer, die die Frauen verhüllt und so durch die Luft entführt. Nur zwei Dämonen bleiben zurück, die aber, als sie den Rinald eine Weile ausgelacht haben, ebenfalls verschwinden. Dieses erschütternde Ereigniß, wenn man es so nennen will, fördert den wahren Goldgehalt von Rinald's Liebe zu Tage, es ist dasselbe wenn wir sagen: von Händel's Kunst. Noch unwissend, was nun beginnen, aber im tiefsten bewegt, stimmt der Held jenen Gesang in Emoll »Cara sposa amante cara« an, den Händel später für einen seiner allerbesten ausgab.[40]) Es ist ein sehnsuchtsvoller Nachruf an die ihm entrissene Geliebte, und eine Androhung die Räuber bis in die Hölle zu verfolgen. Nach diesem Inhalt zerlegt sich die Arie in zwei klar geschiedene Theile, Largo und Presto. Ihr Aufbau ist also dem von Armidens Arie »Ah crudel« sehr ähnlich, sie überragt diese aber sonst in jeder Beziehung. Sie enthält diejenige Vereinigung geistiger Tiefe, melodischer Schönheit und contrapunktischer Kunst, welche wir in der Agrippina noch vermißten, und enthält sie in einem Grade wie keine zweite neben ihr. Gleich das folgende wird uns wieder Gesänge von ausgezeichnetem Werth entgegenführen, aber zugleich auch den Beweis geben, daß eben das allerschönste, was außer »Cara sposa« noch in dieser Oper vorhanden ist, einen durchaus einfachen Charakter hat, also den Theil garnicht besitzt, der gerade hier zu voller Blüthe aufgegangen ist. Ebenfalls dürfte man in den Partituren der berühmtesten vor- und gleichzeitigen Meister im dramatischen Fache einen gleichen Tonsatz vergeblich suchen. Die kunstreiche, und nach damaligem Empfinden auch stimm- und tonreiche Begleitung der Saiteninstrumente breitet ein Helldunkel aus, durch das die Stimme, so oft sie erscheint, stets klar hindurch leuchtet. In einigen der besten folgenden Opern Händel's finden sich Sätze, die diesem Erzeugnisse musikalischen Tiefsinnes auch in der Form sehr nahe kommen, und im Rhadamist werden wir einem begegnen, der allerdings noch schöner ist. Als wahrhaft dramatisch

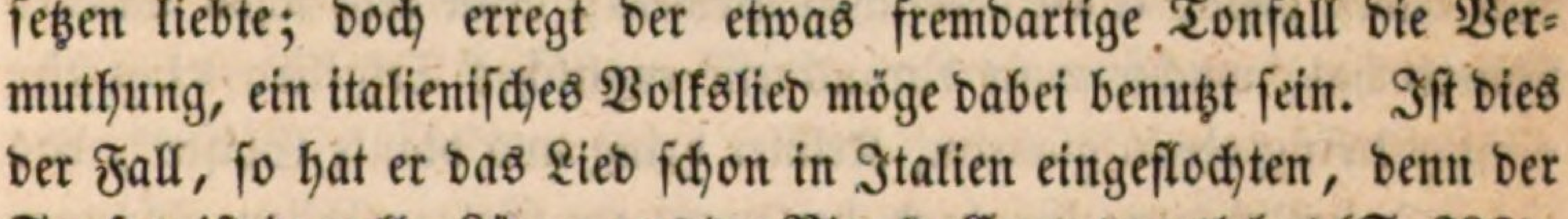
40) Hawkins, History V, 268.
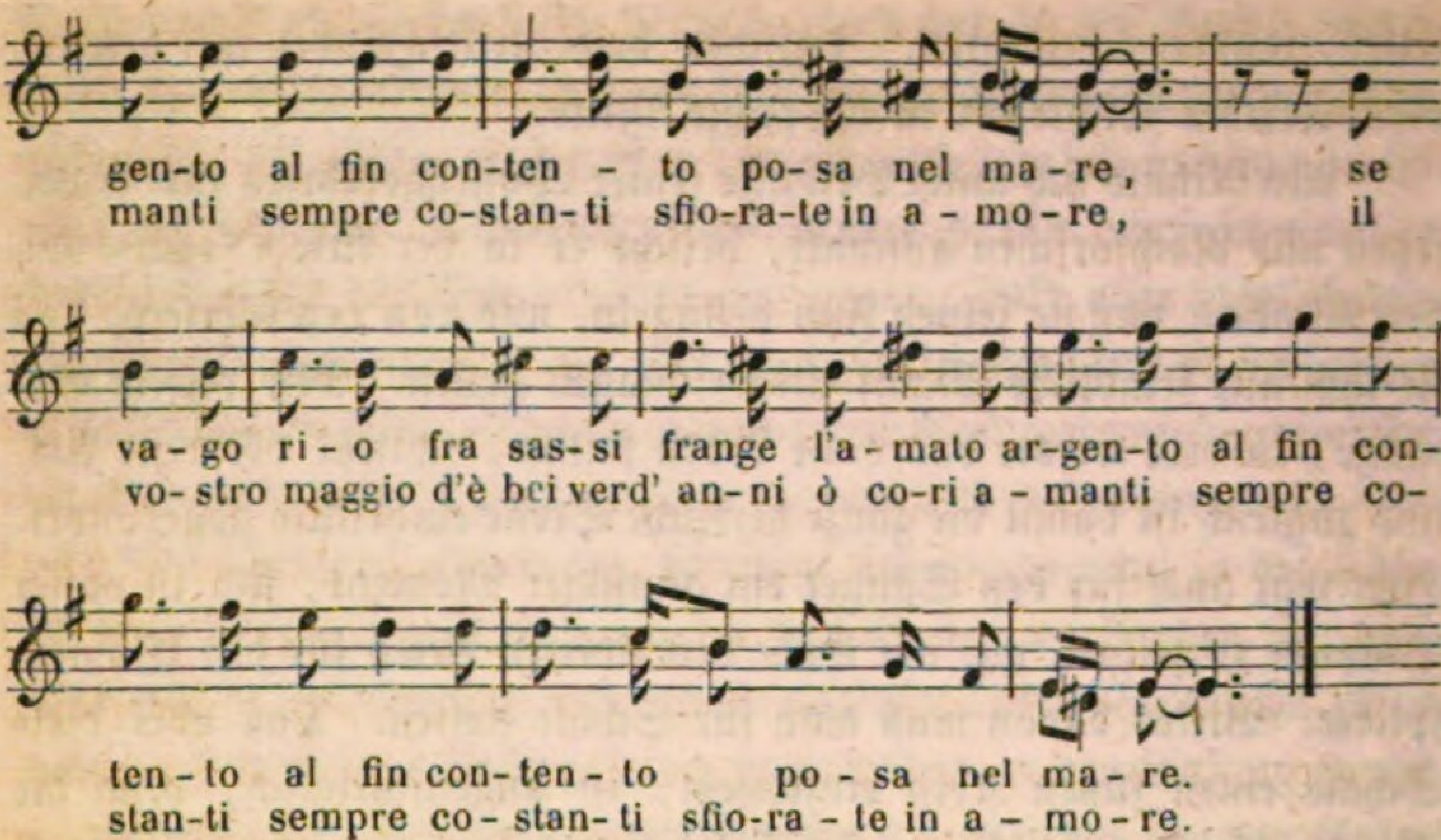
kennzeichnet der Gesang sich dadurch, daß nur an der Stelle, welche er in der Oper einnimmt, sein voller Gehalt empfunden werden kann. Gottfried und Eustachius treffen Rinald unbeweglich und wie in Erstarrung dastehen. Sie dringen mit Fragen in ihn. Erst schweigt er, dann erklärt er das Vorgefallene ein wenig, sinkt aber plötzlich wieder in seinen Schmerz zurück, sein Herz anklagend, daß es bei solchem Leiden nicht vergehe, und von neuem durch Rachegedanken entflammt. In dieser Gemüthsstimmung singt er das Lied »Cor ingrato«. Es setzt ohne Vorspiel schnell ein, schwingt sich ungehemmt in die Höhe, da weiter keine Begleitung als die des Basses vorhanden ist; schon nach einem Zwischenspiel von einem einzigen Takte beginnt der zweite Theil, das Ende desselben leitet unmittelbar in den Anfang zurück. Das alles ist an sich zwar etwas Aeußeres, aber um inneren Anforderungen zu genügen, ist es in weisester Absicht so und nicht anders geordnet. Man sollte meinen, Rinald hätte »Cara sposa« oder ein Stück davon einfach wiederholen sollen. Aber dem Componisten entging es nicht, daß Rinald's Leidenschaft nicht mehr auf der Stufe steht, die sie in dem vorigen Gesange einnahm: aus dem beengenden Schmerze ist der Held schon einen Schritt herausgetreten und um ebenso viel zur muthigen That vorgerückt, die auch unmittelbar darauf in's Werk gesetzt wird. Eben dieser psychologischen Wandlung, dieser Mittelstellung zwischen gepreßtem Schmerz und tollkühner That sollte die Arie zum Ausdruck dienen; daher die Kürze, der leichte Tongang, die hellere Melodie. Auch dieser kleine Gesang hat Schönheiten, die unbeschreiblich sind, das beste daran ist die tiefe Charakterwahrheit, die Beziehung auf das Seelenleben. Leistungen der Art sind der i n n e r e n Dramatik angehörig, einem Gebiete, für dessen Bestellung die wahre Musik reichere Mittel besitzt, als jede andere Kunst. Um Händel's Verdienst im rechten Lichte zu erblicken, vergegenwärtige man sich nur die beiden abweichenden Arten, in denen eine solche Scene componirt werden könnte und in ähnlichen Fällen auch vielfach componirt ist. Ein sinniger Tonsetzer würde »Cor ingrato« zu der Melodie von »Cara sposa« zurückführen, damit aber gegen die Natur der hier waltenden Leidenschaft verstoßen; ein geschickter Theatermelodien-Macher hingegen würde in einen möglichst weit entlegenen Ton ausbiegen, also die vorhergegangene Stimmung nicht weiter

leiten, sondern vernichten. Zwischen beide tritt Händel mit bewundernswerther Sicherheit in die rechte Mitte.

Als Rinald sich unter Beihülfe seiner Waffengefährten zum Nachsetzen und Nachforschen anschickt, heischt er in der Arie »Venti« von den Winden, daß sie seinen Fuß beflügeln, und von den Göttern, daß sie ihm alle feindliche Macht niederschlagen helfen. Mit diesem Gesange, in dem wieder das volle Leben pulsirt, schließt der erste Act, und zugleich ist damit die ganze herrliche Scene einheitlich abgerundet. Hier wär auch für den Sänger ein günstiger Moment, sich in voller Bravour zu zeigen, wie am Ende des zweiten Actes für den Clavierspieler. Vieles davon muß man für Schale halten. Daß aber diese Schale einen süßen Kern einschließt, ist augenscheinlich, denn die Hauptgedanken verdichteten sich später zu dem Kammerduett »Nò di voi« und enthalten demnach das Motiv zu einem der schönsten Chöre des Messias.

Der Anfang der zweiten Handlung zeigt uns die Helden auf dem Wege zu einem Magier hin, um den Sitz der Dämonen auszukundschaften. Sie gelangen an's Meer; es wallt und wogt, dann wird es still, und ein Schiff liegt vor Anker. Das ist ein Zauberschiff, ein Instrument der Armide. Auf dem Schnabel sitzt eine schöne Meerfei, umspielt von Syrenen, Najaden und Tritonen, die auf Meerwundern reiten. Indeß die Fee den Rinald zu sich ruft, locken die holden Ungeheuer singend und tanzend, den Mai des Lebens in Scherzen und Liebeswonnen hinzubringen. Die Melodie des Syrenengesanges ist eine Siciliana, und so gehalten wie sie Händel zu setzen liebte; doch erregt der etwas fremdartige Tonfall die Vermuthung, ein italienisches Volkslied möge dabei benutzt sein. Ist dies der Fall, so hat er das Lied schon in Italien eingeflochten, denn der Tonsatz ist in voller Länge aus der Rinald-Cantate entlehnt (S. 239). Die erste Hälfte der Melodie, der die zweite in Gdur wesentlich gleich ist, sei mit dem zwiefachen Texte und den kleinen Aenderungen hergesetzt:





Der oben stehende Text und die nach oben gezogenen Noten gehören in die Cantate. Die Syrenen singen einstimmig, aber die Begleitung ist für das Quartett ausgeschrieben. Die Meerfei giebt vor, Almirena habe sie abgesandt, den Geliebten zu holen. Das genügt, um Rinald in die höchste Aufregung zu versetzen. So sehr auch die Gefährten zurückhalten, er stürzt sich in das Zauberschiff. Bevor es geschieht und das Schiff auf die Höhe des unter Donner und Blitz aufbrausenden Meeres fährt, singt Rinald, daß er selbst auf den Höllenhund losgehen werde (Il tricerbero). Die Melodie hat durch den Baß in Octaven und Violinen im Einklange eine von den andern Stücken ganz abweichende Begleitung bekommen. Sie ist charakteristisch und feurig, obwohl aus etwas grobem Holze geschnitten. Wir haben davon einen deutlichen Beweis, denn wie schon Burney bemerkt hat, machte man daraus ein englisches Trinklied »Let the waiter bring clean glasses, Kellner bring uns blanke Gläser", das lange Jahre in ganz England bei munteren Gelegenheiten gesungen wurde[41]).

Rinald kommt nun wirklich dahin, wo man seine Almirena gefangen hält. Bevor er anlangt, sehen wir diese in Armidens Garten, von Argantes zudringlich umworben. Sanft aber entschieden wehrt sie ab, sie wünscht nichts, als nur ungestört ihrem Schmerze

41) History IV, 224.

leben zu können; lascia ch'io pianga, laß mich beweinen mein hartes Schicksal und den Fall meines Glückes beklagen! ist alles was sie erbittet. Schon durch die ersten Töne ihres Gesanges wird man von der Empfindung des hier waltenden Schmerzes plötzlich wie übergossen und in eine Stimmung versetzt, die der Eindruck des Ganzen noch unendlich erhöht. Auch hier, wie bei »Cor ingrato«, wird einzig richtig ohne Vorspiel begonnen. Eine große Seelenstärke offenbart sich in diesem Gesange, der so voll und gesättigt in langsamen Tönen hinfließt, aber eine solche, bei der alle Kraft gänzlich in Klage aufgegangen ist. An thätigen Widerstand scheint Almirena nicht entfernt zu denken. Durch Versenkung in ihren Schmerz wolle sie die Bande brechen, hören wir sie seufzen; aber auch ohne dieses Geständniß sagen uns schon ihre Töne von Anfang an ganz dasselbe und mit einer Gewißheit, vor der das Wort zurücktreten muß. Hier haben wir ein zweites Beispiel, wie das Auge des Tondichters auf den Grund der Seele blickt, und dann wahrhaft schöpferisch Charakter und Stimmung in éinem Zuge hinstellt. Von diesem Gesange kann man lernen, was es heiße in Schmerz getaucht sein. Er nimmt hier neben »Cara sposa« den ersten Platz ein, ist aber ohne irgendwelche contrapunktische Anlage in der Melodie ganz einfach melodisch und in der Begleitung ganz einfach harmonisch gehalten. Seite 122 findet man ihn gedruckt nebst dem kleinen Tanze, aus dem er entsprang, und es wird immer merkwürdig bleiben, wie eine Tonreihe, die zuerst nur auf die Munterkeit der Füße ihr Absehen gerichtet hatte, sich so natürlich zu der Sprache eines tief bekümmerten Gemüthes umbilden konnte. Diese Verwandlung ist fast noch merkwürdiger, wenigstens lehrreicher für die Kräfte der Musik, als die unserer alten weltlichen Volkslieder in Kirchengesänge. Burney hat übrigens bei „sorgfältiger" Untersuchung der im Rinald vorhandenen musikalischen Schönheiten diese Arie, durch welche Almirena ihrem Geliebten erst recht zugehörig erscheint, zu bemerken vergessen! Die Almirena wurde von Isabella Girardeau gesungen; obwohl die Sängerin nicht unbedeutend gewesen sein kann, läßt sich doch nur vermuthungsweise über sie reden, nicht einmal ihr Herkommen ist mit Sicherheit zu bestimmen. Nach Burney's Annahme wäre sie mit der bei Quadrio Isabella Calliari genannten Sängerin, die in den Jahren 1700—1720 zu den

namhaftesten ihrer Zeit gehörte[42]), eine und dieselbe Person, und Verheirathung mit einem Franzosen hätte ihren Namen verändert.[43]) Wir stellen sie zu der Schaar jener Sängerinnen von dunkler Herkunft und gewöhnlich auch höchst abenteuerlichem Leben, die damals aller Orten auftauchten.

Geister tragen Rinald durch die Luft zu Armide. Sie verliert ihr Herz an ihn, wir sahen aber schon vorhin, wie er sie abweist; erst als sie sich darauf plötzlich in der Gestalt der Almirena zeigt, naht er sich ihr. Wie diese Verwandlung, dann während der Umarmung die ebenso schnelle Rückkehr zu ihrer eigenen Figur bewerkstelligt und gleich darauf noch einmal wiederholt werden konnte, ist schwer zu begreifen. Dergleichen Räthsel, die der Scharfsinn des Maschinisten zu lösen hatte, finden sich in der Oper mehrere. Als Gottfried und Eustachius endlich die Befreiung bringen, ist das Spiel eigentlich zu Ende, wenngleich noch eine Weile fortgesungen und durch die sich entladende Schlacht ein lärmendes Ende sowie eine oberflächliche allgemeine Versöhnung herbeigeführt wird. »Hor la tromba«, Rinald's letzter Gesang, hat Trompetenbegleitung, besteht auch in der Melodie wesentlich aus Intonationen dieses Instrumentes, und ist trefflich gesetzt, Nicolini muß eine große Wirkung damit erzielt haben. Hieran schließt sich das letzte Stück, eine äußerst muntere Bourrée für vier Singstimmen, der einzige Chor in der ganzen Oper. Auf seinen Wortinhalt gesehen, ist dieser Chor weder ernst noch tief genug; aber man hielt damals und noch lange nachher diejenigen Chorsätze zu Opernschlüssen am geeignetsten, die sich nicht über den Bereich allgemeiner Munterkeit hinauswagten. Natürlich unterließ Händel, kunstvolle Sachen vorzulegen an einem Orte, wo sie doch niemand weder auswendig lernen und singen, noch anhören mochte.

Das ist der Rinald, die vierzehntägige Arbeit. Sehen wir auf die namhaften Tonsätze, die Händel besonders aus seinen Cantaten einfügte, so kann es fast den Anschein gewinnen, als wolle er das Ge-

---

42) »Isabella Calliari, Viniziana.« Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. III. 2 p. 536. Die unmittelbar folgende Venetianerin Francesca Calliari ist doch wohl ihre Schwester.

43) History IV, 220.

schäft der Londoner musikalischen Handwerker, die Opernbäckerei, fortsetzen, wenn auch mit seinem eignen Korn. Aber weil der Kern dieser Oper eine ganz neue Schöpfung ist, so erscheint die Sache in einem andern Lichte. Rinald ist bis dahin seine bedeutendste Leistung und zugleich das erste Originalwerk für die italienisch-englische Bühne, auch in den Theilen, die ihm seinen eigentlichen Werth geben, für andere Tonmeister unerreichbar. Weder Scarlatti noch sonst jemand vermag gegen »Cara sposa« und »Lascia ch'io pianga« etwas von gleichem Werthe und in gleichem Styl aufzustellen, obgleich sie oft genug ähnliche Scenen componirt haben. Den großen Fortschritt der Agrippina gegenüber wird jeder, der dem Ebengesagten Glauben schenkt, zugeben. Daß Rinald sich nicht bloß durch eine reicher entfaltete, tiefer gehende Musik, sondern auch durch eine besser angelegte Handlung und durch reinere musikalischere Charaktere von der Agrippina unterscheidet, ist ebenso augenscheinlich, als daß Händel später einige Werke für das Theater lieferte, die in beider Hinsicht noch vollkommner sind.

Die Oper machte einen außerordentlichen Eindruck. Wenn es wahr ist, daß Walsh bei dem Verkauf der 65 gestochenen Folioseiten »Songs in the Opera of Rinaldo Compos'd by Mr. Hendel« baare funfzehnhundert Pfund, über zehntausend Thaler verdiente[44]), so hat man einen ziemlich guten Gradmesser des öffentlichen Beifalls. Trotz der förmlich zersungenen Singspiele von Scarlatti und Bononcini hing die Masse doch noch immer an dem alten Nationalliebling Purcell. Erst Händel vermochte sie diesem mehr und mehr abwendig zu machen.[45]) In seinen Tönen schien sich die Blüthe einer neuen Kunstrichtung mit den altgewohnten volksthümlichen Klängen ver-

44) Hawkins, History V, 268. Für Händel's scherzhafte Aeußerung: um die Sache auszugleichen, solle Walsh die nächste Oper componiren und er wolle sie verhandeln — finde ich keine zuverlässige Quelle.

45) »My father, who was nineteen years of age when Purcell died, remembered his person very well, and the effect his anthems had on himself and the public at the time that many of them were first heard; and used to say, that no other vocal Music was listened to with pleasure, for near thirty [?] years after Purcell's death; when they gave way only to the favourite opera songs of Handel.« Burney, History III, 479.

wählt zu haben. Sie drangen daher wieder unter die Masse, unter die Feinen wie unter die Gemeinen, zu Allen, die natürlichen Tonsinn hatten, wenn sie auch weiter nichts kannten und konnten, als Psalmodien, Balladen, Catshes und Rundgesänge. Ihr Verständniß war nicht von Sprachkenntnissen oder irgend einem Bildungsgrade abhängig, obwohl sie in sich so fein und so hochgebildet waren, daß sie denen, die Italien gesehen hatten, die Musik jenes Landes ersetzten, auch bald von berühmten Sängern dorthin verpflanzt wurden. Die Aufnahme, welche dem Rinald zu Theil wurde, belehrte Händel, daß er hier sein rechtes Publikum gefunden hatte. Denn so viel er auch an dem musikalischen Geschmacke der Engländer auszusetzen fand, so viel Flick- und Stückwerk und so geringe Schöpferkraft er bei ihren Componisten wahrnahm, und so wenig auch der Masse von dem verfeinerten Musikgefühl des italienischen Volkes eingetränkt war: sah er doch hinreichend, daß man den eigentlichen Kern seiner Hervorbringungen hier besser, als in irgend einem andern Lande zu schätzen wußte. Man muß den Tonsetzer glücklich preisen, der, wenn ihm eine Schöpfung wie Rinald gelungen ist, nun auch eine Oeffentlichkeit findet, die seine feinsten Züge versteht und bewundert und bei der seine gröberen Striche populär werden.

Die Oper wurde ohne Unterbruch, gelegentliche Benefiz-Aufführungen abgerechnet, bis zum 2. Juni, bis zum Schluß der Saison gegeben, zusammen funfzehnmal. Damals fanden wöchentlich nur zwei Aufführungen statt. In den folgenden fünf Jahren wurde sie sehr oft wiederholt, selbst noch 1731, wo er die Partitur mit Bleistift arg zugerichtet hat. Als die Opern von 1717 bis 1720 Ferien hatten und Nicolini England verließ, nahm er die Partitur des Rinald mit und veranlaßte in seiner Vaterstadt Neapel 1718 eine Aufführung, unterstützt von dem berühmten Leonardo Leo, der damals noch ein junger Mann war.[46]) Schon 1715 hatten sich die Hamburger den Rinald zugelegt. Es war das erste Werk, welches dort seit 1708 von Händel zur Aufführung gelangte, und es öffnete ihnen die Augen über Alles, was sie früher theils aus Vorurtheil oder Trägheit, theils weil es noch in der Knospe verschlossen lag, nicht

46) Burney, Sketch in Comm. p. 50.

wahrgenommen hatten. Barthold Feind übersetzte den Text. Nach seiner Art recensirt er im Vorbericht und stichelt auf die unfruchtbaren städtischen Componisten. Er hat hauptsächlich den Mattheson im Auge, dieser schrieb ihn dafür als Nummer 7 in das schwarze Buch seiner Widersacher. An der Arbeit des Poeten findet Feind zu loben, „daß fast jede Scene lebhafft, feurig, activ und abwechslend ist, die Intrigues auch, ob sie gleich nicht eben so gar gewaltig groß, dennoch auch gleichwol aus keinen Liebs-Begebenheiten einer Wäscherin bestehen. Daß aber der Welt-berühmte grosse würckliche Chur-Hannöversche Capell-Meister, Georg Friedrich Hendel, diesem so schönen und angenehmen Kinde, innerhalb 14 Tagen, zur Gebuhrt verholffen, ohne alles Kreischen, solches ist eine Sache, wozu ein so grosser harmonischer Geist, als der Hendelische, gehöret. Der Italiänische Verfasser nennet ihn deshalb auch l'Orfeo del nostro secolo und ein Ingegno sublime (nella Musica zu verstehen), dergleichen Ehre sonst noch wenig, oder wol gar keinen Teutschen von einem Italiäner oder Frantzosen erfahren, welche Herren sich sonst nur über die teutsche Lieder zu moquiren pflegen. En fin, wird ihm wohl niemand den glorieusen Musicalischen Titel, als der Neid selber, disputirlich machen. . . Die teutsche Poesie betreffend, hat der Uebersetzer des Italiäners Worte, Metro und Verstand gerade nach des Herrn Capellmeisters Hendels Music, wo es nöthig gewesen, fast sclavisch gefolget, damit auch kein eintziger Thon von diesem vortrefflichen Mann verlohren gehen möchte. Wann man mercken solte, daß dergleichen Arbeit einigen unverhofften plausiblen Ingress, was die Music betrifft, finden sollte, so kan man damit inskünfftige ferner aufwarten, und sollen, in solchem Fall dieser Opera, alle Sujets dieses unvergleichlichen Componisten bald folgen.“ Wenn auch nicht alle, sind doch nach und nach die bedeutendsten Händel'schen Opern auf diesem Theater zur Aufführung gelangt, indeß keine einzige weiter durch Feind's Beihülfe.

Der große Erfolg des Rinald brachte in London Aufregung hervor, freundliche und feindliche. In Italien, das doch so sehr auf seine Vorzüge hält, war Händel geehrt und bewundert von einem Orte zum andern gegangen, ohne Neid, ohne Cabale: der beste Beweis, daß man ihn als durchziehenden Gast ansah. In England da-

gegen mußte er sich den Boden Schritt vor Schritt erobern. Die Hauptsprecher der Gegner waren Joseph Addison und Richard Steele, die Herausgeber des Spectator und des Tatler, zwei befreundete Journalisten. Bei ihrer Polemik lauerten Zweifel im Hintergrunde an der Zulässigkeit des musikalischen Drama als wirklicher Kunstgattung. Ohne Umschweife sagt Steele in einem Lobgedicht auf Nicolini, als dieser 1712 zum ersten Male, und wie es schien für immer, England verließ:

Was Unsinn war, ward schön durch seine Kunst
Und wandte selbst von Shakspeare unsre Gunst. 47)

Doch waren es zum großen Theile persönliche Interessen, die den Widerspruch hervorlockten. Addison blutete noch an den Wunden, die ihm das Schicksal seiner Rosamunde geschlagen, und Steele hatte klingenden Gewinn davon, wenn die Schau- und Trauerspiele in Drury Lane volle Häuser machten, wozu noch kam, daß er seinen Concertsaal in Yorkbuildings an Clayton & C°. vermiethet hatte. Was war natürlicher, als daß die geistreichen Männer diesen Instituten auch ihre gewandte Feder liehen und die italienische Oper niederzuschreiben suchten? In den Spectator wurden am 26. Dec. 1711 und am 18. Jan. 1712 zwei von Clayton, Haym und Dieupart unterzeichnete, aber von Steele geschriebene Gesuche eingerückt, das Publikum möge ihre Concerte in Yorkbuildings durch Subscription unterstützen. 48) Ihre Haupterwerbsquelle, die Zusammenstellung englischer Opern aus italienischen Arien, war durch Rinald plötzlich und auf immer versiegt. Steele half noch weiter rathen. In der gedruckten Correspondenz des John Hughes befindet sich ein Schreiben, in welchem Steele in seinem und Clayton's Namen ihn ersucht, die berühmte Ode „Alexander's Fest" von Dryden für musikalische Composition zurecht zu biegen. 49) Hughes that es, und Clayton hatte

---

47) Nonsense grew pleasing by his syren arts
And stole from Shakspeare's self our easy hearts.
Steele's Miscellany. Vgl. Hawkins, History V, 133.

48) Spectator Nr. 258 u. 278. Burney, History IV, 225 citirt die Nummern 158 u. 178.

49) Letters by several eminent persons deceased. Including the Correspondence of John Hughes, Esq. and several of his friends, published from the Originals, 2 vols. London 1772. I, 50—51.

den Muth sie in Musik zu bringen, führte auch seine Sache mit gewohnter Meisterschaft. Dieses Alexanderfest kam noch im Jahre 1711 in Yorkbuildings zur Aufführung. Als Hughes den kläglichen Erfolg wahrnahm, hatte er Ursache sich seiner Mitarbeiterschaft zu schämen. Es ist ein gutes Wort von dem Herausgeber seiner Briefe, Händel habe später durch Composition derselben Dryden'schen Dichtung die Schande, welche Clayton dieser angethan, wieder ausgelöscht. Hughes war mit Händel bekannt geworden, wovon wir bald weiter hören werden, und blieb einer seiner unpartheilichsten Freunde. Händel's wohlthätige schnelle Wirkung auf die Ansichten derer, die überhaupt Sinn für Musik hatten, läßt sich garnicht besser darlegen, als durch den Brief, in welchem Hughes sich über Clayton's Musik ausspricht. Der Brief ist an Steele gerichtet. Sie hatten über die Composition eine Unterredung gehabt, und Steele ersuchte ihn darauf, seine Meinung zu Papier zu bringen. Er that es ausführlich und sehr höflich. Eine Stelle bleibt für alle Zeiten beherzigenswerth. „Nach meiner Meinung hat Clayton die Worte im allgemeinen natürlich genug ausgedrückt, mitunter sogar pathetisch. Aber weil Sie vorauszusetzen scheinen, darin bestehe das ganze Geheimniß der Setzkunst, so benutze ich diese Gelegenheit Sie zu versichern, daß es ebenso wohl möglich ist, in einer fehlerhaften Composition die Worte natürlich und pathetisch heraus zu bringen, als in einem schlechten Gemälde eine Aehnlichkeit zu erreichen. Wenn die musikalische Partitur nicht auf den Grundsätzen der Composition, auf Harmonie und Contrapunkt, erbaut ist, bleibt ein Gesangstück mangelhaft, sei der Wortausdruck auch noch so natürlich. Das ist eigentlich erst die Kunst der Composition, die Spielraum genug hat, abgesehen von allen Worten ein bewundernswürdiges Geschick zu entfalten, und in der die Regeln der Klangverbindung eine Art von Syntax ausmachen, von der niemand abweichen darf."[50]) An sich war dies auch schon damals eine alte Wahrheit; aber daß Hughes sie der neuen wilden Poesie-Musik gegenüber so wacker vertheidigt, erwirbt ihm unsern Dank.

Diejenigen, welche sich zu Schutzherren solcher Wichtelmänner

50) John Hughes, Letters I, 54—55.

aufwarfen, zeigten dadurch hinlänglich, daß ihnen jedes tiefere Musikgefühl abging. Sie hielten die Musik für eine dienende Kunst, höchstens für eine nationale. Volkslieder, Kirchengesänge, Märsche und Tänze, die natürlichen Keime einer gesunden und freien Tonkunst, wären hiernach ihre obersten Gattungen. Verdrießlicher, als die falsche Ansicht, ist der geringe Ernst, mit dem sie vorgetragen wird. Wir müssen namentlich bei Addison beklagen, daß er die Sache nicht genug durchdachte — denn was Steele vorbringt, ist am Ende gleichgültig —, er würde uns sonst mit mehreren solchen Briefen beschenkt haben, wie der 29ste einer ist. Hier haben wir ein Hauptstück seines musikalischen Glaubensbekenntnisses. Das beliebt gewordene italienische Recitativ anlangend, sagt er, wolle er nur bemerken, daß es allerdings natürlicher lasse, von der Arie zur musikalischen Recitation abzuspringen, als zur planen Rede, wie gewöhnlich in Purcell's Opern der Fall sei. Aber englische Worte sollten nicht nach italienisch geformten Recitativen abgesungen werden, denn hierin habe jede Sprache ihre eignen Bedürfnisse. Wer in Italien gewesen, wisse wie sehr die recitativischen Cadenzen nur den tonvolleren Ausdruck der gewöhnlichen Sprechweise bildeten. So komme den Engländern das häufig gebrauchte Moll oft wie traurige Klage vor, da es doch in der italienischen Sprache bei ganz gewöhnlichen und nicht selten bei sehr heiteren Dingen verwandt werde; Fremde faßten dieses ebenso wenig, als die Italiener zu begreifen vermöchten, daß Purcell so wundervoll den Sprachaccent der englischen Worte gefunden habe. Hier sei Lully weise gewesen, was er gesetzt, passe ganz für Frankreich.[51]) Es ist ein ausgezeichneter Brief, wenn man auf die lichtvolle Klarheit der Gedanken, die Anmuth der Darstellung, die bezaubernde Sprache sieht. Aber darin geht Addison fehl, daß er das Banner nationaler Musik aufpflanzen will, als eben der Genius der universalen Tonkunst unter sie getreten war, und angesichts der ersten großen Leistung desselben.

Es gab eine Stelle, von der sich die damalige englisch-italienische Oper ebenso gerecht als wohlthätig angreifen ließ. Vor wenigen Jahren erst hatte man erlebt, daß der Angriff eines sittenstrengen

51) Spectator Nr. 29.

Priesters die englische Bühne säuberte — das einzige Mal, wo die Streitschrift eines Theologen über das Theater die öffentliche Meinung für sich hatte. Im Jahre 1698 schrieb Jeremias Collier seine „Kurze Uebersicht der Sitten- und Ruchlosigkeit der englischen Schaubühne (A short view of the immorality and profaness of the English Stage, with the sense of Antiquity)." Das Buch hatte einen unerhörten Erfolg, aber auch Vorzüge, die man in keiner Schrift von ähnlicher Tendenz wieder finden wird. „Wir kennen kaum ein Buch, das so viele Ausflüsse jener eigenthümlichen Beredtsamkeit enthielte, die aus dem Herzen kommt und zum Herzen dringt. In der That ist der Geist des Werkes wahrhaft heroisch."[52]) Man blicke nach Deutschland. Im Beginn der Opernspiele hatten hier Priester und Comödianten über denselben Gegenstand gestritten, sogar berühmte Facultäten zur Entscheidung aufgerufen, aber mit welchem Erfolge? Statt der Versöhnung kam Zwietracht, statt der Besserung die ärgste Sittenlosigkeit. Seit dieser Zeit hegen unsere Geistlichen einen Groll gegen die Bühne, und seit dieser Zeit gehört es unter unsern Schauspielern zum guten Ton, von der Kirche nur in schimpfenden ekelhaften Ausdrücken zu sprechen. Die hamburgische Bühne erlebte erst nach dem Streit eine Blüthe der Sittenlosigkeit, die der des englischen Theaters unter Karl II. ziemlich nahe kam. Die hamburgischen Prediger schrieben und donnerten unter einer Umgebung, die noch eine ganze Zeit hindurch mit jedem Tage schlechter sittenloser feiger wurde, während der britische Priester den Gefühlen eines Volkes Sprache lieh, das sich mit Scham von seiner jüngsten Vergangenheit abwandte. Sein großer Erfolg beruht fast allein darauf, daß das Volk anders und besser war, als diejenigen es darstellten, die den Beruf haben, dem Zeitalter in einem treuen Spiegel seine wahre Gestalt zu zeigen. Collier zerschlug diese ihre Spiegel, deren Schliff noch aus der ruchlosen Zeit von 1660 bis 1688 herrührte. „Wenn Herr Collier mein Feind ist", sagte Dryden, „so mag er frohlocken. Ist er mein Freund, wie ich ihm denn keine persönliche Veranlassung gegeben habe, über mich anders zu denken, so

52) Macaulay, die Lustspieldichter der Restauration. Ausgewählte Schriften V, 125.

wird er sich meiner Reue freuen." Konnte der Nestor der dramatischen Dichtung, der doch weit der beste von allen war, eine solche Sprache führen, muß allerdings die Wirkung eine außerordentliche gewesen sein.

Verstehe ich Macaulay recht, so war es Addison, der Collier's Werk auf die wohlthätigste humanste Weise vollendete. Er sagt: „Jeremias Collier hatte die Theater so beschämt, daß sie etwas angenommen hatten, was man im Vergleich mit den Gemeinheiten Etherege's und Wycherley's Anstand nennen konnte. Indessen haftete in der öffentlichen Meinung noch immer die verderbliche Ansicht, es bestehe eine gewisse Verbindung zwischen Genie und Liederlichkeit, zwischen häuslichen Tugenden und der finstern Förmlichkeit der Puritaner. Es ist der Ruhm Addison's, diesen Irrthum zerstört zu haben. Er zeigte der Nation, daß die Treue und Sittlichkeit eines Hale oder Tillotson mit einem noch glänzenderen Witz, als Congreve ihn hatte, und mit einem noch reicheren Humor, als er in Vanbrugh lebte, sehr wohl sich vertrügen. In der That wußte er den Spott, der jüngst noch der Tugend gegolten hatte, so erfolgreich gegen das Laster zu kehren, daß eine offene Anstandsverletzung seit seiner Zeit stets als das Kennzeichen eines einfältigen Menschen gegolten hat. Und diese Umwälzung, die größte und heilbringendste, welche je ein Satyriker bewirkte, vollendete er — man behalte das wohl! — ohne einen persönlichen Angriff zu machen."[53]) Meine Ausstellungen bringe ich nur mit großer Schüchternheit vor, wie es einem solchen Schriftsteller, einem solchen Helden und einem solchen Volke gegenüber wohl nicht anders sein kann. Man zweifelt bei Addison keinen Augenblick, daß man es mit einem ebenso sittlichen als gebildeten und geistvollen Manne zu thun hat. Das Gefühl für das Schickliche war ihm angeboren, und wie er es kampflos gewonnen hatte, konnte er es auch kampflos in der Welt bewahren und bethätigen. Es läßt sich also begreifen, warum ihm eigentliche Polemik widerwärtig war. Addison's Sittlichkeit war eine rein persönliche in einer so beschränkten Form, daß sie nur unvollkommen auf das Allgemeine übergehen konnte. Bei all' seinen anständigen, tugendhaft christlichen Gesinnun-

53) Ausgewählte Schriften V, 191—192.

gen hatte er die Vergötterung einer kleinen Clique gern, in der das Unverständige stark überwog, sorgte auch dafür, so oft er sich malen ließ, daß außer seinem feinen Kopfe noch seine schöne Hand zu sehen war, bewahrte mehr die Würde eines hohen Staatsbeamten, der sich zum Minister aufschwang, als die eines einfachen Mannes, und war er natürlich weit entfernt von dem Dummstolz vieler deutschen Beamten, so trennte ihn doch auch von dem Lessing'schen Sichgehenlassen ein Etwas, das der nicht kennt, der nicht Staatssecretär werden kann und jahrelang einer verwittweten Gräfin den Hof macht, um schließlich in einem glänzenden häuslichen Elend zu sterben. Addison ist ein Tugendmensch, der für sich sittlich war, und ein Christ, der für sich selig wurde. Dem Guten in ihm scheinen gerade die Züge zu fehlen, durch welche ein individuell Erlebtes zu einem allgemein Wahren, eine persönliche Rechtschaffenheit zu einer allgemeinen Tugend wird. Eine literarisch wie moralisch große Wirkung versteht sich bei seinem Genie von selbst, aber eine allgemeine begreife ich nicht. Sein Einfluß auf die Literatur läßt sich nicht entfernt mit Lessing's Läuterung vergleichen, und das müßte er doch, wenn Addison's Betragen auf die Zeitgenossen und das nächstfolgende Geschlecht die nachhaltige Wirkung gehabt hätte, von welcher Macaulay spricht. Etwas derartiges sehe ich erst von 1740 an hervortreten, aber nicht mehr als die Wirkung seiner Tugend, sondern als die freie Erhebung aus vielfach verzweigten Irrungen und Lastern. Noch zwanzig Jahre nach Addison bleibt der Gesellschaftszustand den bedenklichsten Schwankungen, einem beständigen Ebben und Fluthen ausgesetzt, bleibt haltlos in der Kunst wie in den Sitten, bis dann gegen die Mitte des Jahrhunderts hin im Bunde mit unvergänglichen Kunstwerken zum ersten Male nach dem Elisabeth-Zeitalter wieder eine feste Volkssittlichkeit hervortritt. Wenn diese Ansicht von der Entwickelung des englischen Volkslebens trotz der geringen Kenntnisse, die ich davon haben kann, richtig sein sollte, so verdanke ich es einer genauen Betrachtung der Händel'schen Lebensumstände; und zugleich würde daraus folgen, daß der große Ausländer, oder sage ich lieber: die musikalische Kunst, viel enger damit verwachsen ist, als man je geglaubt hat. Die weitere Ausführung dieses Verhältnisses wird im folgenden Bande eine meiner angenehmsten Aufgaben sein.

So viel liegt klar vor Augen, daß Addison, wollte er England vor einer rein italienischen Oper bewahren, die Stelle nicht fand, von der sie anzugreifen war. Das Verlangen nach Musik äußerte sich plötzlich und mit krankhafter Heftigkeit. Es folgte Collier's Angriffen auf dem Fuße. Mit dem Jahre 1702 beginnt diese musikalische Tobsucht. Das englische Schauspiel stand leer, selbst bei guten neuen Stücken, die sonst Tausende anzogen; der beliebte George Farquhar konnte 1702 mit seiner Comödie Unbeständig (Inconstant) so wenig durchdringen, als zur Zeit jeder andere Dramatiker. Vergleiche, Streitschriften, Kritiken und Parodien halfen nichts. Die ausländischen Concertsingereien konnten sich schon nach ein paar Jahren zu Opern gestalten und erhielten durch mannigfache Canäle immer frische Nahrung zugeführt, während das britische Schauspiel zu verarmen schien. Von diesem Widerstreit zwischen Schauspiel und Oper hätten Kritiker, denen es gleichgültig sein mußte, welche Theaterkasse die vollste war, und die nur die wohlthätige Gesammtentwicklung in's Auge zu fassen hatten, sich gänzlich losmachen müssen. Die Frage, ob Oper oder Drama? die Addison, Steele und alle Andern im Stillen immerfort peinigte, durfte ein weiser „Zuschauer" garnicht aufwerfen. Dagegen hätte er unablässig an die Zergliederung der ausländischen Stücke gehen müssen, und zwar mit den gesunden dramatischen Grundsätzen, welche keine Bühne so wie die englische an die Hand gab. Er würde dann gefunden haben, daß sich in diesem ausländischen Flitterstaat alle die unsaubern Geister, die Jeremias Collier soeben erst verscheucht hatte, wieder einnisten wollten, der ganze romanische Leichtsinn, die Unsittlichkeit und die innere Unwahrheit. Eine solche Kritik, mit männlichem Ernste durchgeführt, würde vielleicht Alles von Grund aus geändert haben, selbst dem zum Trotze, was Dryden und Purcell versäumt hatten. Der italienische Flitterstaat wäre sicherlich in Feuer aufgegangen. Aber sicherlich auch hätten sie in der Asche einen Klumpen reinen Goldes gefunden, genannt musikalische Poesie, und daraus würde man die neue englische Oper geschmiedet haben. Das war der große Weg, der vorgezeichnet war. Was geschah aber? Man plänkelte an dem Beiwerk der Italiener ein wenig herum, versuchte es mit der patriotischen Oper einmal, und zum andern, und noch einmal, ohne dabei irgend einen von den

Grundmängeln der italienischen Texte zu vermeiden, und ohne irgend einen ihrer Vorzüge zu erreichen, ja ohne Sinn und Verstand von der Sache. Kein Wunder also, daß es so kam wie es gekommen ist, und daß der Spectator bei aller Bewunderung, die er erregte, nicht mehr wirkte, als er gewirkt hat.

Sprachmengerei, plumpe Gänge der Handlung, verstiegene Ausdrücke, rauhe Verse, läppische Aufzüge, verunglückte Mäschinen und ähnliche Dinge waren es, die man mit Vorliebe heraushob. Der Humor, mit welchem es geschah, hat kaum seines Gleichen. Das noch jugendlich unbeholfene Operntheater wurde auch anfangs dadurch verwirrt und wußte für die Folge einigen Nutzen daraus zu ziehen. Aber welche Wirkung würde bei einer solchen Lage der Dinge ein Lessing erzielt haben! Eine Kritik, die sich nicht auf den Kernpunkt der Sache einläßt, muß im Ganzen als schädlich, oder doch als unerheblich bezeichnet werden. Die Unredlichkeit bestand namentlich in dem Zusammenwerfen des Bedeutenden mit dem Unbedeutendsten, so daß »Mynheer Handel« von allerlei Schnurren nur durch ein Komma geschieden, und mit ihnen vereint den Lachern übergeben wurde. Unter diesen Lachern spielten übrigens die Helden der Oper eine Hauptrolle. Nicolini war für den „Schwätzer" und den „Zuschauer" so eingenommen, daß er Englisch lernen wollte, um sie im Original lesen zu können, welchen Wunsch der liebenswürdige Hughes kaum hatte aussprechen hören, als er dem Cavalier in einem höflichen Schreiben seine Unterstützung anbot und ihm vorläufig den Misanthropen mit beigefügter englischer Uebersetzung zusandte.[54]) Der Handel wurde völlig so harmlos aufgefaßt, als er war. Auch Nicolini's und Händel's römische Freunde lachten über den Kampf mit dem Löwen, über die Sperlinge, über den Mönch der für die Oper empfohlen wurde. Der Papst lachte, daß ihm der Bauch erschütterte. Für Händel war es so ergötzlich, als es nur immer für jemand sein konnte, dem humoristische Dinge eine der liebsten Erholungen waren, der durch die begeisterte Aufnahme seines Werkes sich in der besten Stimmung befand und lebenslang seinen köstlichen Humor über den bekannten Unsinn der italienischen Oper zum besten gab. Er selber

54) Letters II, 43 – 45.

wurde nicht weiter angezapft, sondern nahm eine noch sicherere Stellung ein, als in Hamburg bei der Almire. Aber wenn man ihn auch öfter gestreift hätte, würde er doch nie das peinliche Gefühl gehabt haben, mit dem namentlich der Director der Oper, Aaron Hill, die Kritiken begleitete; denn außer dem Stoff zum Lachen gewährten sie ihm noch das ganz besondere Vergnügen, sie von oben herab übersehen zu können. Händel allein befand sich in einer Stellung, die ihm einen Durchblick gestattete. Er sah die Quellen, aus denen ihnen die Irrthümer zuflossen. Nichtsdestoweniger empfand er das Wohlthuende, das Anregende dieser hochgebildeten Umgebung so sehr, daß ihre Ausstellungen ihm lieber sein mußten, als die Lobgesänge der hamburgischen Tölpel. Wie schief übrigens Addison die Sache auch beurtheilt haben mag, Gehässigkeit lag seiner edlen Natur gänzlich fern, daher würde man ihm durch eine harte Beurtheilung unrecht thun. Schon Burney ließ sich ziemlich umständlich auf die Streitigkeiten ein, doch ohne eine Ahnung des geschichtlichen Zusammenhanges, ja ohne halbwegs genügende Kenntniß der Thatsachen. Was er dem Spectator entgegensetzt, ist bemerkenswerth. Addison findet es mit Recht absurd, die italienische Oper zu besuchen, ohne die italienische Sprache zu verstehen, geräth aber in einen komischen Widerspruch, wenn er gleichzeitig die Concerte, die doch nur aus Brocken italienischer Opern bestanden, nicht bloß ungeschoren läßt, sondern sogar empfiehlt. Nun spielt Burney seinen besten Trumpf aus und fragt: was ist denn eine Oper anders, als das vollkommenste Concert?[55]) Diese Auffassung des musikalischen Drama als Concert ist zwar für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnend, aber Burney, der um 1788 schrieb, hätte ohne einen großen Aufwand von Scharfsinn doch wohl etwas besseres finden können.

Als ich zuerst nach England kam, pflegte Händel später zu erzählen, fand ich dort wenige Componisten, aber viele gute Spieler. Die meisten und besten unter ihnen wurden, soweit es Orgel und Clavier betraf, seine Bewunderer und seine Nachahmer. Einer, nun eine vergessene Größe, vermaaß sich zwar zu sagen „Laßt ihn nur kommen, wir wollen schon mit ihm handeln, da bin ich Bürge

55) History IV, 226.

für!" als aber sein Wunsch in Erfüllung ging, als Händel wirklich kam und sich öffentlich auf der Orgel hören ließ, verschwand dieser in seinen eigenen Augen so große Mann, wie später Marchand vor Bach, und wurde zu Nicht und zu Schanden.[56]) Andere jedoch, die mit größerer Kunst geringere Anmaaßung verbanden, sprachen mit Erstaunen von ihm. Er war ihnen als Harpsichord-Spieler das, was Nicolini als Sänger war, bei weitem der erste. Der fähigste englische Spieler auf Tasteninstrumenten war der junge William Babel, Organist und später Privatmusiker bei König Georg I. Schon aus den früheren Opern hatte er mehrere der beliebtesten Gesänge für das Clavier arrangirt und damit Beifall geerntet, aber erst seine Lessons über Rinald-Arien machten ihn berühmt. Diese glänzenden und schwer auszuführenden Claviersätze verbreiteten seinen Ruf auch in Deutschland. Mattheson erzählt uns: „Er [Händel] hatte in England einen Schüler, Nahmens Babel, von dem man sagte, daß er seinen Meister überträffe"[57]); im Orgelspiel nämlich. Als eigentlichen Schüler will Hawkins ihn nicht gelten lassen, weil Händel in England nur fürstliche Personen unterrichtet habe.[58]) Der Grund ist durchaus nicht stichhaltig, doch ereignet es sich mitunter, daß Sir John das Glück der blinden Taube hat. Mattheson wußte es auch nur vom Hörensagen und war nie genau über Babel unterrichtet, wie die folgenden Worte beweisen: „Laß die Organisten und Clavicymbalisten in England (ja gar in Italien) auf ihr Gewissen bekennen, ob sie keinem Teutschen etwas zu dancken haben. Ich weiß gewiß der berühmte und Faust-fertige Babel in London, falls er noch lebet, wird es nebst vielen andern, aufrichtig gestehen müssen."[59]) Das ist 1731 geschrieben, Babel starb aber schon 1722 in seinen besten Jahren. Er verehrte Händel, lernte von ihm und arbeitete ihm in die Hände; ohne seine voraufgegangenen Bemühungen würden Händel's Clavierstücke nicht so schnellen Eingang gefunden haben.

---

56) Memoirs p. 83 84.

57) Vollkomm. Capellmeister S. 479.

58) History V, 180.

59) Grosse General-Baß-Schule S. 45.

Während seiner Anwesenheit besuchte er auch häufig den alten Londoner Concertvater Thomas Britton, einen überaus merkwürdigen, bei Hoch und Niedrig beliebten Mann, der zahllose Freunde und vielleicht keinen einzigen Feind hatte. Britton war ein Kohlenhändler, aber im bescheidensten Maaßstabe, denn er trug seine Waare selber durch die Straßen, hatte gleich dem niedrigsten Köhler den schwarzen Sack auf seinen Schultern und rief „Köhlchen", small-coal. Seht da geht der berühmte Small-Coal-Mann, sagte das Volk. Man betrachtete ihn mit ehrerbietiger Scheu und nannte ihn Mister und Sir. Nachdem die tägliche Runde gemacht und das Arbeitskleid abgethan war, verwandte er die übrige Zeit des Tages und den Abend zum Aufkaufen alter Bücher und Manuscripte, zum Zeichnen, Studiren und Musikmachen. Er spielte die Viola da gamba, das alte Lieblingsinstrument der Engländer, auf dem sie schon zu Shakspeare's Zeit berühmt waren; auch von der Theorie der Musik hatte er die Elemente begriffen. Sein musikalischer Klubb, von 1678 bis zu seinem Tode 1714, also 36 Jahre bestehend, wurde als die erste glückliche Vereinigung dieser Art Stammhaus und Pflegestätte aller folgenden Musikaufführungen in der Hauptstadt. Zuerst war er nicht umfänglicher als ein deutsches Quartett. Der Musiksaal befand sich in dem ärmlichen Hause des merkwürdigen Mannes, über dem Kohlenlager, war ziemlich lang, aber schmal und so niedrig, daß man bequem an die Decke reichen konnte. Die Treppe außen am Hause ließ sich nur mit Mühe besteigen; als es aber erst Mode geworden war, machte es den Leuten ein wahres Vergnügen, jeden Donnerstag Abend Tom Britton's Stiege hinauf zu klettern. Das wöchentlich abgehaltene Concert war das Labsal der Alten, der Jungen, der Fröhlichen, der Schönen aller gebildeten Stände, Personen höchsten Ranges eingeschlossen. Die Herzogin von Queensbury, die erste Schönheit ihrer Zeit, fehlte selten. Hier ließen die musikalischen Virtuosen ihr Licht leuchten, und gewöhnlich bevor sie in die eigentliche Oeffentlichkeit traten. Händel war oft dort, phantasirte auf dem Flügel oder auf der kleinen Orgel und leitete die Aufführungen.[60])

Nach mehreren angenehm verstrichenen Monaten war es hohe

60) Hawkins, History IV, 378 und V, 76.

Zeit, an Heimreise und Antretung des hannöverschen Capellmeisteramtes zu denken. Die Saison neigte überdies zu Ende. Händel, wann kommen Sie wieder? fragte jeder bei dem er sich verabschiedete; auch die Königin. Solche und viele andere Merkzeichen von Wohlgefallen an seiner Art und Kunst waren ihm, wie man zu sagen pflegt, äußerst schmeichelhaft. Sobald er nur einen weiteren Urlaub auswirken könne, versprach er sich ungesäumt wieder einzustellen.

3.

Capellmeister in Hannover. Der Vorgänger Agostino Steffani.

Die Opernsaison schloß am 2. Juni. Bald darauf wird Händel abgereist sein. Von den deutschen Musikern, die sich in London niedergelassen hatten, war Andreas Roner sein Correspondent. Der schon genannte Hughes übertrug diesem einen Gruß an Händel, welchem Umstande wir es verdanken, daß von dem Briefwechsel eine Kleinigkeit erhalten ist. Händel erwiederte das Compliment mit der Bitte, Hughes könne ihm durch die Uebersendung eines seiner reizenden Gedichte eine große Freude bereiten; er habe seither im Englischen schon einige Fortschritte gemacht. Also fing er erst jetzt an Englisch zu lernen. Roner sandte von Händel's Briefe an Hughes einen Auszug.

»Extrait de la Lettre de M. Hendel.

»— Faites bien mes complimens à Monſ. Hughes. Je prendrai la liberté de lui ecrire avec la premiere occaſion. S'il me veut cependant honorer de ſes ordres, et d'y ajouter une de ſes charmantes poeſies en Anglois, il me ſera le plus ſenſible grace. J'ai fait, depuis que je ſuis parti de vous, quelque progrés dans cette langue, &c. —«[1])

In dem Begleitschreiben versichert Roner den Dichter, Händel wisse seine Bekanntschaft zu schätzen, theilt mit, er habe den Brief diesen Morgen (nämlich am Mittwoch d. 31. Juli 1711) erhalten und

1) Hughes, Letters I, 48—49.

wolle am nächsten Freitage wieder schreiben. Hughes mag bei dieser Gelegenheit, wie schon der Herausgeber seiner Briefe vermuthet, die »Cantata of Venus and Adonis« übersandt haben. Ein directer Briefwechsel ist vielleicht nicht zu Stande gekommen.

Im Spätherbst dieses Jahres besuchte er die Seinen in Halle. Ein Familienfest, welches bevorstand, sollte nicht ohne seine Anwesenheit gefeiert werden. Das erstgeborne Kind seiner einzigen noch lebenden Schwester war am 24. Juni 1711[2]), im zweiten Lebensjahre, gestorben, als die Geburt eines andern in Aussicht stand. Nun wurde festgesetzt und als eine Sache von Wichtigkeit nach jeder neuen Kunde, die von London einlief, gern besprochen, daß bei diesem zweiten Kindlein der große Bruder Gevatter stehen und den Rufnamen geben solle, gleichviel in welches Geschlecht es falle. Es war abermals ein Mädchen. Als Geburtstag nennt der Leichensermon auf die Großmutter den neunzehnten November, das Kirchenbuch den zwanzigsten; bei den Kirchenbüchern, denen es nur um eine genaue Angabe des Tauftages zu thun war, sind derartige Irrthümer leicht erklärlich. Die Taufe ging am 23. desselben Monats vor sich. Daß Händel zugegen war, sieht man auch aus dem Kirchenbuche, wo bei der einen Pathin, die nicht zugegen war, ausdrücklich die Stellvertreterin genannt wird:

„D 23. Herr Doct. Jur. Michael Dietrich Michaelsen 1 Tochter Johanna Friderica nat. 20 huj. Pathen: Frau Johanna Elisabeth gebohrne von Alemannin, Herrn Johann Friedrich von Hornig Erbherrn auf Zingst u. Reinßdorff, königl. Pr. Cammerraths im Herzogthum Magdeburg Gemahlin, — Herr George Friedrich Händel, Churfl. hannoverscher HoffCapellMeister, — Frau Friderica Amalia, Herrn Oberambtmann Schwartzens von Oppin ux. Vor die Frau von Hornigken stehet des Kindes Frau GroßMutter Cammerdiener Händelin."[3])

Das Kind bekam den Namen Friederike: und wenn ich hinzufüge, daß dieses die liebe Nichte war, derer lebenslang wahrhaft väterlich

2) Nicht am 1. Sept. 1710, wie Förstemann versichert.

3) Taufregister zu U. L. Frauen in Halle von 1711—1731 S. 38. Förstemann's Angabe ist hier ebenfalls nicht richtig.

zugethan blieb und die er zur Haupterbin seines Vermögens einsetzte, so dürfte das Fest ihrer Taufe wohl diesen kleinen Platz in seiner Biographie beanspruchen.

Auf Händel's Wirksamkeit zu Hannover übergehend, schulde ich den Lesern noch den Bericht von den Umständen, unter denen er zuerst an diesem Hofe bekannt wurde. Wie schon erwähnt, traf er zu Anfang des Jahres 1710 in Venedig den Capellmeister Steffani und den Freiherrn von Kielmannsegge aus Hannover. Beide Männer haben theils auf sein Leben, theils auf seine Kunst einen mehr oder minder bedeutenden Einfluß ausgeübt.

Der Baron stammte aus Holstein. Sein Adel war noch sehr neu, denn erst der Großvater hatte ihn persönlicher Tüchtigkeit wegen vom Kaiser erhalten. Kielmannsegge wagte sich auch an die Composition. In einem umfänglichen Sammelbande handschriftlicher Sätze für die Flöte »Livre pour la Flute 1709« in der Bibliothek zu Hannover befinden sich zwölf kleine Stücke aus seiner Fabrik; die übrigen sind von Corelli und von Musikern der damaligen hannöverschen Capelle, Farinelli, Nouvelan u. A. Später in London, als er einer der Tonangeber der vornehmen Gesellschaft geworden war, wurden sogar einige Schnurren von ihm gedruckt. War er auch kein tiefer Componist, so war er sicherlich ein sehr moderner. Händel hatte seine ganze Gunst, wie er die seines Churfürsten.

Von Agostino Steffani wird mehr zu sagen sein. Die erste Bekanntschaft hätte sich nach Händel's mündlichem Bericht an Sir John Hawkins also gestaltet: „Als ich zuerst in Hannover ankam, war ich ein junger Mensch von noch nicht zwanzig Jahren. Ich kannte Steffani's Verdienste, und er hatte von mir gehört. Ich verstand so etwas von der Musik und — hier streckte er seine breiten Hände nach vorn und dehnte die Finger — konnte ziemlich gut Orgel spielen. Er empfing mich mit großer Güte und nahm bald die Gelegenheit wahr, mich bei der Prinzessin Sophia und dem Sohn des Churfürsten einzuführen, indem er ihnen zu verstehen gab, ich sei was er einen musikalischen Virtuosen zu nennen beliebte. Er war so verbindlich mir für mein Verhalten und Benehmen in Hannover Anweisungen zu geben; und als er in öffentlicher Angelegenheit von der Stadt abberufen wurde, ließ er mich im Vollbesitze des Glückes und Schutzes,

dessen er selbst durch eine Reihe von Jahren sich erfreut hatte."[4]) Ueber die Widersprüche — das noch nicht zwanzigjährige Alter, wo er schon über fünfundzwanzig war, eine Prinzessin Sophia, die doch Caroline hieß u. dgl. — brauchen wir uns nicht den Kopf zu zerbrechen, denn sie kommen sammt dem stylistischen Ausdruck lediglich auf Sir John's Rechnung, der in solchen Dingen ein Meister war. Man ist diesem Berichterstatter keinen Dank schuldig, denn was er giebt, hätte mit geringer Mühe siebenmal besser gegeben werden können. Die Aufnahme, welche Händel bei Steffani und demzufolge bei Hofe fand, muß man seinem Vorgänger, wenn man sich die musikalischen Verdienste dieses außerordentlichen Mannes vergegenwärtigt, nur um so höher anrechnen. Er gehörte zu den größten lebenden Meistern. Sein Wort galt allgemein; die Versicherung „Steffani hat es gesagt" genügte um eine Sache zu erledigen. In Händel's Jugendleben ist er unter so vielen Tonkünstlern, mit denen unser Held in Berührung kam, unbedingt die liebenswürdigste Erscheinung. Er war ihm auch bei weitem der liebste, und war der einzige große Tonmeister, dem er nicht bloß etwas abgelernt, sondern ausdrücklich nachgemacht zu haben bekannte. Wäre es nicht schon ansich ein Vergnügen, mit einer solchen Persönlichkeit nähere Bekanntschaft zu machen, so müßte dieses den Ausschlag geben, daß Händel selbst es war, der dem Hawkins die meisten und in musikalischer Hinsicht werthvollsten Nachrichten über Steffani's Leben mittheilte. Eine Biographie Hän-

4) »When I first arrived at Hanover I was a young man, under twenty; I was acquainted with the merits of Steffani, and he had heard of me: I understood somewhat of music, and', putting forth both his broad hands, and extending his fingers, 'could play pretty well on the organ; he received me with great kindness, and tooke an early opportunity to introduce me to the princess Sophia and the elector's son, giving them to understand, that I was what he was pleased to call a virtuoso in music; he obliged me with instructions for my conduct and behaviour during my residence at Hanover; and being called from the city to attend to matters of a public concern, he left me in possession of that favour and patronage which himself had enjoyed for a series of years.« History V, 267. Am 12. April 1710 wurde der Churfürst durch seinen Gesandten mit dem Erbschatzmeisteramt belehnt. Dies war vermuthlich die öffentliche Angelegenheit, die Steffani von Hannover zog. Daß Händel schon im Frühling 1710 dort war, müssen wir ohnehin annehmen.

del's hat an diesem Manne ebenso gewichtige Eigenthumsrechte, als am Zachau. Doch ist bei ihm Leben und Kunst um so viel reicher und sonderbarer, daß es eigenthümlich zugehen müßte, wenn die Erzählung davon nicht auch um so viel lehrreicher und unterhaltender sein sollte. Trotz der mächtigen Einwirkung, die Händel schon auf seiner Reise von der italienischen Musik empfangen hatte, bildet doch erst Steffani das wahre Mittelglied, durch welches die Kunst Italiens der des großen Deutschen die Hand reicht. Bei ihm sehen wir die friedliche Grenze zwischen einem in seiner Art Hochvollkommenen und dem Höheren das geschichtlich darauf folgte. Und er erblickte in diesem Höheren nicht, wie so viele deutsche und englische Zeitgenossen, den übermächtigen Unterdrücker des vor ihm Geleisteten, sondern die köstliche Frucht seiner und Anderer Pflanzungen, freilich auch den Helden einer neuen Zeit, dem man zuerst Bahn und sodann Platz machen müsse. Diese Freundschaft stiftete der Geist der Kunst, daher war sie unwandelbar und aller Zufälligkeiten entkleidet.

Geboren wurde Steffani zu Castelfranco, einem Grenzstädtchen im venetianischen Gebiete, 1655, dreißig Jahre vor Händel. Zuerst erscheint er als Singknabe auf den Kirchenchören, seine Eltern dürften also nur geringe Leute gewesen sein. Ein vornehmer Kunstfreund aus Deutschland, der den Knaben im St. Markus singen hörte und von seiner herrlichen Stimme ganz bezaubert war, wußte ihn seiner Verbindlichkeiten als Kirchensänger zu entheben und mit nach München zu ziehen. Auf diese Weise rettete er ihn vielleicht vor dem Gräuel der Castration. In München wurde der berühmte Contrapunktist Capellmeister Ercole Bernabei sein Lehrmeister und Freund; mit dem talentvollen Sohne desselben arbeitete er in die Wette. Sie machten reißende Fortschritte. Noch verschiedene andere Wissenschaften wurden gründlich erlernt, ebenso sehr aus eigner Neigung, als auf den Wunsch seines unbekannten Wohlthäters. Er mochte von früh an zum priesterlichen Stande bestimmt sein, und setzte nun alle Studien die darauf Bezug hatten eifrig fort, wie Händel die juristischen, doch mit besserem Erfolge, so daß er in kurzer Zeit ordinirt werden konnte. Bald darauf empfing er den Titel Abate, unter dem er nachher allgemein bekannt war.

Ueber die Einzelheiten aus seinem früheren Leben sind wir nicht

so genau unterrichtet, als zu wünschen wäre. Vielleicht läßt sich zu der Erzählung, die ich hier gebe, von München aus noch ein guter Nachtrag liefern. Dort wurde er in einem Alter von beinahe zwanzig Jahren Organist. Was er auf diesem Instrumente geleistet hat, ist niemals bekannt geworden. Aber seine ersten gedruckten Compositionen zeigten ihn in der Kunst des Satzes von einer sehr glänzenden Seite. Das Werk kam als »Psalmodia Vespertina volans octo plenis vocibus concinenda ab Augustino Steffano« Anno 1674, »aetatis suae 19«, in seinem neunzehnten Lebensjahre zum Druck, war also seine Jungfernarbeit. Diese achtstimmigen fugirten Vesperpsalmen kleineren Umfanges sind in einem staunenerregenden Grade kunstreich und sicher gesetzt; und unsere Bewunderung steigert sich noch, wenn wir bedenken, daß der Jüngling an Gesangübungen und sonstigen Studien schon so viel zu thun hatte, als für einen thätigen Menschen ausreichend ist. Für Steffani's Erstling giebt es keinen vortheilhafteren Beweis, als den von Pater Martini, der es über sich gewinnen konnte, seine lehrreiche Sammlung von Meisterfugen italienischer Tonsetzer mit einem Satze aus diesen Psalmen zu beschließen.[5]) Ich bin überzeugt, daß man unter Händel's Compositionen, die er bis in sein zwanzigstes Jahr verfertigte, wären sie auch noch sämmtlich erhalten, wohl einige Anläufe zu größerem, aber nichts so in sich fertiges antreffen würde, als in Steffani's Psalmenchören. Es ist ganz natürlich: wer sich ein so viel weiteres Ziel steckt, muß später dahin gelangen, auch bei den stärksten Schritten. Doch die Hauptsache lag am Lehrer, Zachau ist mit Bernabei garnicht zu vergleichen. Händel hat nie Zachauisch componirt, wohl aber Steffani Bernabeisch. Daher die Unreife und die Frühreife. Zu der eigentlichen Selbständigkeit, die von der Ausbildung der Grundneigungen unserer Natur abhängt, gelangte Steffani ebenfalls erst in männlichen Jahren.

Nach einiger Zeit wurde er zum Director der churfürstl. Kammermusik befördert, vielleicht 1681 wegen seiner ersten Oper Marco Aurelio. 1683 erschienen die »Sonate da camera« für zwei Violinen

5) G. Martini, Saggio fondamentale pratico di Contrappunto. Bologna 1773—75. 2 Bde. 4. II, 311—15: »Sicut erat in principio.«

= Schluß des Letzten

Alt und Baß. Ob Fétis diese Sonaten irrthümlich als »Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo, Munich 1683« anführt, oder ob schon damals von Steffani Kammerduette gedruckt sind, muß ich unentschieden lassen. Von seiner zweiten Oper Servio Tullio weiß man wenigstens soviel mit Gewißheit, daß sie 1685 zur Vermählungsfeier des Churfürsten Maximilian Emanuel mit der Erzherzogin Maria Antonia von Oestreich mit größter Pracht aufgeführt wurde.

An diese Oper knüpft sich das weitere Schicksal des Componisten. Herzog Ernst August von Hannover, der nicht gern fehlte, wo es Festaufzüge, Schmausereien, Feuerwerke und Opern gab, war auch auf der Hochzeit. Steffani's Musik und Gesangkunst gefiel ihm so sehr, daß er ihn zu bereden suchte als sein Capellmeister mit nach Hannover zu gehen. Die Capellmeisterstelle in München war dem fähigen Sohne Bernabei's zugedacht, also ging Steffani, der doch über kurz oder lang anderswo sein Glück suchen mußte, an den Hof, wohin ihm schon mehrere Landsleute voraufgegangen waren. Das Bedenken, welches von Hawkins vorgebracht und von Andern nachgesprochen ist, eigentlicher Capellmeister habe Steffani in Hannover deßhalb nicht sein können, weil er als katholischer Christ doch nicht bei einem lutherischen Gottesdienste fungiren durfte[6]), beruht auf einer Verwechslung englischer und deutscher Zustände. In England wäre so etwas allerdings eine Unmöglichkeit gewesen; aber in Deutschland wurde seit dem westphälischen Frieden in allen evangelischen Ländern von den angesehensten Theologen feierlich gestattet, daß man „in Kirchen und Capellen Cantores pontificiae religionis bona conscientia gebrauchen könne.“[7]) Die Kunst, hauptsächlich aber die entschiedene Bevorzugung dieser Fremden war für unsere Musiker der wohlthätigste Stachel, der sie kräftiger, als jedes andere Mittel vermocht hätte, aus der allgemeinen Erschlaffung riß und zum Wetteifer anregte. Die Musik gewann zwiefach, was die Confession einbüßte.

6) History IV, 288 und V, 266.

7) S. meine Mittheilungen über englische, französische und deutsche Musiker im 17. Jahrh. am Hofe Mecklenburg-Güstrow, Niederrh. Musikzeitung 1855 S. 365. Mecklenburgisches Archiv für Landeskunde von Th. Schäfer S. 675.

Dagegen haben wir in dem an sich ganz richtigen Beharren bei den Satzungen der Landeskirche eine der Ursachen, welche die englischen Tonkünstler in den wohlig eingerichteten Ruheplätzen ohne Fortbewegung sitzen ließ, so daß man Leben und Thaten der meisten von ihnen erschöpfend beschrieben hat, wenn man sagt: sie wurden geboren, verstiegen sich zum Doctor of Music, und starben, einen Denkstein mit langer Inschrift hinter sich lassend.

Von allen Ausländern, welche die Toleranz oder vielmehr die Feigheit der Hoftheologen bei uns einbürgerte, war Steffani der gehaltvollste und derjenige, dessen Kunst uns am nöthigsten war. Alles kam darauf an, daß unsere Contrapunktisten einen classischen Meister unter sich hatten, der für das Ohr, für den natürlichen Tonsinn componirte, und daß man unsern neumodischen Flattergeistern eine Autorität vorrücken konnte, die alle Effecte erreichte, wonach sie haschten, ohne von dem gediegensten Contrapunkt auch nur das geringste zu opfern. Noch in demselben 1685sten Jahre langte Steffani in Hannover an, worüber das königl. Archiv in dieser Stadt den Nachweis giebt. Dort und in der damit vereinigten öffentl. Bibliothek, zum Theil auch in Wolfenbüttel, fand ich die Texte zu seinen folgenden Opern nebst sicheren Angaben über die ersten Aufführungen. Es läßt sich daher die hier in seinen bisherigen Lebensbeschreibungen befindliche Lücke ausfüllen und das wenige, was Einer dem Andern über Steffani's Opern ungeprüft nachschrieb, berichtigen.

Schon vor seiner Ankunft waren hier versuchsweise musikalische Dramen aufgeführt. Die Musik brachte der Herzog von Venedig mit. Weil aber die Sache keinen rechten Fortgang hatte, wurde jene reizende Musikstadt nur um so häufiger aufgesucht. Hauptsächlich um den Herzog von diesen umständlichen und kostspieligen Kunstgenuß-Reisen abzulenken, entschloß man sich, ihm in seiner eignen Residenz das denkbar prunkreichste Theater herzustellen. Die bisherigen Opern waren in dem kleinen französischen Schauspiel- und Ballethause aufgeführt. Aber, wie ein Bericht vom Februar 1688 sagt, „da viele Opera in solchem Comoedien Hause, wie eß die Probe ergeben, nicht gehalten werden können, so wird ein absonderliches Operen Hauß ans Schloß erbauet, worzu ein bürgerlich Hauß p. 4500 Rthlr. bereits erkauffet worden ist, und seynd eben deßwegen, und umb opera

zu sehen, die Herrn Hertzogen zu Wolffenbüttel beysammen gewesen, alß woselbst bereits ein Operen Hauß, so 2500 Personen in seine Logen einnehmen kan, in seiner Vollkommenheit stehet."[8]) Der Bau gelang in hohem Grade und machte den Meister Thomas Giusti berühmt, so daß man ihn zu ähnlichen Zwecken nach Berlin und anderswo hin berief. Barthold Feind, der alle ersten Theater Europa's gesehen hatte, behauptet: von deutschen Opernhäusern ist „das Leipziger wol das pauvreste, das Hamburgische das weitläuffigste, das Braunschweigische das vollkommenste, und das Hannoversche das schöneste."[9]) Der Freigeist Abbé Tolland sah das Haus in seinem ersten Glanze, und ertheilt ihm wie dem ganzen Hofe zu Hannover das höchste Lob: „Alles ist in Hannover bei Hofe in gutem Zustande. Es ist allda ein nettes Theatrum mit schönen Logen vor Leute von allerhand Condition, und zahlet allda kein Mensch der in die Comödie geht, sondern der Churfürst thut alles auf seine Kosten, wie solches auch an anderen Höfen in Teutschland gebräuchlich ist, sowohl denen Leuten in der Stadt, als denen bei Hofe ein Vergnügen zu machen. Das Opernhaus aber in dem Schloß wird von allen Reisenden billig als eine Rarität besehen, sintemahl dasselbe sowohl der Malerei als der Einrichtung wegen das beste von ganz Europa ist. Der Hof ist durchgehends sehr polit und wird in Teutschland selbst wegen seiner Civilität und übrigen Wohlstandes in allen Dingen vor den besten gehalten. Es steht mir nicht zu, daß ich davon urtheile, wie man hier pfleget Fremde zu tractiren, doch die von hohen Stande sein und sonsten Figur machen, ladet man gemeiniglich zur Churfürstlichen Tafel, da sie dann in Verwunderung gebracht werden, wie man so fein und ungezwungen hier umzugehen weiß, und wie man ihnen allda alle Freiheit zuläßt, derer sich doch niemand zu mißbrauchen erkühnen wird. Zu gewöhnlicher Hofzeit geht jedermann von Façon dahin, ohne den geringsten Zwang, und wenn sie nur anders wissen, was zwischen Leuten und zwischen gewissen Dingen vor ein Unterschied zu machen sei, so können sie von allerhand Sachen auch mit

8) Der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophia. Von C. E. von Malortie, Dr. phil., Königl. Hannov. Hof-Marschall. Hannover 1847. S. 159.

9) Deutsche Gedichte S. 89.

der Churfürstin selbst reden. Die Damen sind vollkommen wohl erzogen, höflich und meistentheils schön von Gestalt.“[10]) Dieses Wohlverhalten, diese Ungezwungenheit und bürgerliche Einfachheit war das Werk der herrlichen Churfürstin Sophie. Der Fürst liebte die Pracht, führte französisches Hofceremoniell ein und versteckte, wie alle andern auch, seinen thatlustigen Kopf unter der Ludwigsperrücke. Er hat viel Glück gehabt; sein größtes Glück war eine Gemahlin, die die fremden Formen mit deutschem Gehalte zu erfüllen wußte und auch bei genauester Beobachtung der französischen Wissenschaft des Hofhalts noch immer für Leibnitz einen Sessel übrig hatte. Der beschränkte Zweck erklärt hinreichend, warum Hannover bei den herrlichsten Mitteln nur eine geringe Zahl von Opern und außer der Carnevalszeit und in dem Sommertheater zu Herrenhausen nur spärliche Aufführungen veranlaßte. Fast von sämmtlichen Stücken war Abate Steffani der Componist und Abate Ortensio Mauro der Dichter. Als das Theater seine ursprüngliche Bestimmung erfüllt hatte, gab niemand mehr darauf; seit 1698, wo Ernst August starb, brannten die kostbaren venetianischen Lampen nur hin und wieder bei Bällen und Maskeraden. Leibnitz konnte diese possierlichen Opern-Ungeheuer nie mit ernstem Gesichte ansehen, die Churfürstin Sophie, seine geistreiche Freundin, dachte nicht anders, war überdies in den Sechzigen, und die ihnen sehr vertrauten Italiener besaßen Lebensart genug, ihre eigenen Erzeugnisse mit durchzuziehen, wenn es sein mußte. Wir sehen hier eine Gesellschaft, die klügste vielleicht die damals in Deutschland zu finden war, das, was man anderer Orten mit saurem Ernst anfaßte, nur als heiteren Scherz betreiben. Aber ein so vortheilhaftes Zeugniß das auch für ihren reineren Geschmack ablegt, konnte es doch der Entwicklung der Oper wenig Gewinn bringen. Von allen groß angelegten Theatern hat daher das hannöversche die kürzeste Geschichte, es fängt mit Ortensio Mauro und Agostino Steffani an und hört mit Ortensio Mauro und Agostino Steffani wieder auf. Steffani's Opern und die Leistungen dieser Singbühne beschreiben, ist also ziemlich dasselbe. Daß ich in dem Re-

10) v. Malortie, der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August S. 11.

pertoire von etwa zwanzig Jahren auch die wenigen Stücke mit aufzähle, an denen unsere Italiener nicht betheiligt waren, geschieht hauptsächlich, um guten Freunden in dieser Stadt zu willfahren, die durchaus die alte Operngeschichte vollständig haben wollten; ich vermuthe auch, es werde niemand sobald desselben Weges wieder kommen und die verschiedenen Quellen, aus denen ich meine Nachrichten zog, zur Hand nehmen. Uebrigens ist der Bericht dadurch kaum um eine halbe Seite verlängert. Steffani's Opern sind hier nach der Zeitfolge eingeordnet und mit * bezeichnet.

1. OPERA von denen Ubergrossen Tapffern Helden-Thaten CIMONS von ATHEN. 1674. Das in Folio bei Schwendimann gedruckte Buch ist halb Abbildung halb Beschreibung des prachtvollen Feuerwerks, das die Hauptsache dabei war. Man nannte sie auch die „Feuerwercks Opera."

2. L'Alceste. 1679. Von Ortensio Mauro. Der Componist ist unbekannt. Es findet sich nur ein Textbuch aus dem Jahre 1681, ein handschriftliches Blatt weist sie aber in die frühere Zeit. Es ist eine Umarbeitung des Textes, den Quinault für Lully dichtete.

3. L'Helena rapita da Paride. Drama per musica da rapresentarsi nel Theatro d'Hannover l'anno 1681. Wahrscheinlich das Stück, welches 1677 in Venedig gegeben wurde. Der dortige Musikus Antonio Sartorio, dem Ernst August den Titel eines braunschweigischen Capellmeisters verlieh (Le Glorie della poesia e della musica p. 84 und 259), wird die Musik besorgt haben.

*4. Henrico Leone, dramma dà recitarsi per l'anno MDCLXXXIX nel nuovo Theatro d'Hannover. Heinrich der Löwe, fürgestellet in einer Opera auff dem neuen Theatro zu Hannover, im Jahr 1689. Von Steffani und Ortensio. Das Vorwort ist in drei Sprachen, französische und deutsche Summarien stehen über jeder Scene. Mit diesem vaterländischen Gegenstande wurde das in anderthalb Jahren erbaute Theater eröffnet. Das Stück machte so viel von sich reden, daß ein Braunschweiger sich veranlaßt sah, schon vor der Aufführung zwei Bogen darüber in den Druck zu geben: „Gantz kurtzer Bericht und Inhalt der Historie von Hertzog Henrich dem Löwen, und der Opera worin er wird fürgestellet zu Hannover, Anno 1689". (Bibl. zu Wolfenbüttel.) In Hamburg kam das Stück als „Hertzog Heinrich der Löwe" 1696, von Fiedler übersetzt, mit Steffani's Musik zur Aufführung und erlangte eine große Berühmtheit, besonders auch wegen der Decorationen. Die Oper wurde darauf 1697 in Braunschweig gegeben, wie Gottsched (Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig 1757. I, 265) sagt; ich sah nur einen Text von 1699. Auch hier galt Fiedler's Verdeutschung, Gottsched hält ihn deßhalb für den Poeten.

*5. La lotta d'Hercole con Acheloo. 1689. Von Steffani; muthmaaßlich von Ortensio gedichtet. Eine Abschrift der Partitur aus demselben Jahr befindet sich in der Berliner Bibl., eine andere in Thibeaut's Sammlung zu Heidelberg.

*6. La superbia d'Alessandro. Die Hoffart Alexanders, vorgestellet in einem Singspiel auff dem grossen Theatro zu Hannover, im Jahr 1690. Von Ortensio und Steffani. Diese Oper wurde als „der hochmüthige Alexander" 1695 in Hamburg deutsch gegeben, ebenfalls nach Fiedler's Uebersetzung. Es war das erste Stück, welches hier von Steffani zur Aufführung kam. Die Braunschweiger sahen es erst 1699.

*7. Orlando generoso. 1691. Von Steffani und Ortensio. In Hamburg hieß die Oper „der großmüthige Roland" und kam auf obige Art im Januar 1696 auf die Bühne.

*8. Il zelo di leonato. 1691. Das handschriftliche Verzeichniß nennt Ortensio als Dichter, aber keinen Componisten, was indeß mehr für als gegen Steffani spricht.

*9. Le rivali concordi. 1692. Von Ortensio und Steffani. In Hamburg als „die vereinigten Mit-Buhler oder die siegende Atalanta" 1698 gegeben. Es ist die Geschichte vom kaledonischen Schwein. In demselben Jahre 1692 dichtete Bressand für Braunschweig auch eine Atalanta, aber die hannöversche ist viel wüthender gehalten. Die Partitur befindet sich handschriftlich in der Berliner Bibliothek.

*10. La libertà contenta, die vergnügte Freyheit. 1693. Von Ortensio gedichtet. Der Componist ist in dem Verzeichniß wieder nicht genannt, aber die Hamburger gaben 1697 die Oper als eine gepriesene Composition von Steffani; sie hieß hier nach Fiedler's Uebersetzung „der in seiner Freyheit vergnügte Alcibiades." Um 1700 war sie auf der Braunschweiger Messe.

*11. Der siegende Alcides. 1694? Unter diesem Namen wurde 1696 in Hamburg ein Singspiel aufgeführt, das nach Richey's Angabe von Ortensio und Steffani gemacht ist. Den Text fand ich nur in Richey's Sammlung hamb. Operntexte (in der Bibl. zu Weimar, Band III, Nr. 72). Er ist eine Erneuerung der oben als Nr. 2 aufgezählten Alceste und wird jetzt von Steffani neu gesetzt sein. Um das Jahr 1694 nicht ganz leer zu lassen, setze ich die Arbeit in diesen Zeitraum, der wegen der Scheidung des Kronprinzen von seiner angeblich untreuen Gemahlin freilich nicht sehr musikalisch war. Als eine bloße neue Auflage konnte sich das Textbuch leicht verlieren.

*12. I trionfi del fato o le glorie d'Enea. Drama da recitarsi nel Teatro electorale d'Hannover. 1695. Ortensio wird genannt. Steffani's Antheil ist wieder nur aus der hamburgischen Bearbeitung zu ersehen, wo Fiedler 1699 dem Stücke diesen Titel gab: »Il triumfo del fato oder das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido."

*13. Baccanali. 1695. Von Ortensio, und mit dem Componisten hat es muthmaaßlich dieselbe Bewandtniß wie vorhin. Das Textbuch fand ich nur in der Bibliothek des historischen Vereins für Niedersachsen zu Hannover.

14. Briseide. 1696 zum Carneval, gleich allen übrigen. »Fecit: Palmieri, Comus Italus.« Hier haben wir also einen andern Poeten und sicherlich auch einen andern Componisten, da Steffani schon seit mehreren Monaten auf seinen Gesandtschaftsreisen wichtigere Dinge zu thun hatte.

15. La costanza nelle selve, favola pastorale. 1697. Von Ortensio. Musik von Manza. Steffani steckte noch immer in der Politik.

Von diesen 15 Stücken sind 11 aus den Händen des Ortensio Mauro hervorgegangen und mit Ausnahme des letzten alle von Steffani gesetzt. Der Abate Ortensio wurde auch Händel's Dichter. Er kam schon 1679 an diesen Hof und blieb dort bis zu seinem Tode 1714. Die Churfürstin Sophie schenkte ihm ein großes Vertrauen. Von seiner Correspondenz sind zahlreiche Briefe und Billets vorhanden, darunter mehrere Handschreiben von Leibnitz; jetzt in der öffentl. Bibliothek zu Hannover. Von den Hofverhältnissen wußte er stets die beste Auskunft zu geben. Seine Briefe ertheilen Nachrichten über allerlei Ereignisse in den höchsten Kreisen, politische wie familiäre, über das Befinden der Herrschaften, über die Besorgung fürstlicher Aufträge oder Briefe, und dergleichen mehr. Er war Hofpoet, geheimer Secretär, Hofceremonienmeister und politischer Agent in einer Person, doch ohne in irgend eines dieser Aemter fest eingespannt oder dafür bestallt zu sein. Fremden gegenüber war und blieb er der feingebildete Abate, der gewandte freie Hofmann, dem nur wegen seiner vielseitigen Talente so verschiedene Aufträge zuzufallen schienen. Durch Religion und Stand, noch mehr durch Bildung und Persönlichkeit, durch künstlerische und politische Bestrebungen hing er mit Steffani wie mit einem gleichgearteten Bruder eng zusammen; Politik und ein heller milder Geist, namentlich auch ihre polyhistorische Gelehrsamkeit, führte sie zu Leibnitz. Männer dieser Art, die in jeden Sattel paßten und dem reicheren Personal großer Höfe außerdem noch durch feinste Bildung imponirten, mußten für das Haus Hannover ein wünschenswerther Besitz sein und ihm seinen Uebergang vom Herzog- zum Churfürsten- und bald darauf zum Königthum wesentlich erleichtern.

Bei der Beurtheilung der hannöverschen Opern muß man den

geringen Ernst, der darauf verwandt wurde, mit in Anschlag bringen. Der einzige Zweck war, es nach dem Geschmack des Fürsten einzurichten und in dieser Hinsicht Venedig's Herrlichkeiten möglichst zu überbieten, was ohne große Uebertreibung nicht anging, da Venedig schon das Aeußerste wagte. Auf den eigentlich menschlichen Inhalt gesehen, zeigen sie dieselbe trostlose Leere, die alle damaligen Opernspiele kennzeichnet, stehen an dramatischer Haltung aber noch hinter den Texten Bressand's und Postel's zurück. Es läßt sich mit Grund behaupten, daß hier die Verfasser besser waren als ihre Stücke, aber auch begreifen, daß ihre sonstigen Verdienste durch diese Werke nicht den Zuwachs erhalten konnten, der ihrer Begabung entsprach. Hier gingen also wieder Kräfte für die Oper verloren, und zwar nicht, wie bei Dryden und Purcell, durch zwiespältige Ansichten und unvollkommne Gesangkunst, sondern bei hoher Meisterschaft in der musikalischen Poesie und Vocalcomposition lediglich durch Mangel an Ernst und Eifer. Es schien auf dieser Kunstgattung ein Bann zu liegen, den der Einzelne nicht lösen konnte, und allerdings war es so, daß erst mit den besseren Zeiten und Sitten die wahre Besserung kam. Aeußere Kennzeichen der wenigen Opern, die in Hannover entstanden, sind die Zauberkünste und die unerhörten Schaustellungen, die ohn Unterlaß arbeitenden Maschinen und nie gesehene Decorationen. Im rasenden und großmüthigen Roland beginnt die Geschichte in den Pyrenäen und hört in China wieder auf. Alle erheblichen Reisen werden durch die Luft gemacht. Herzog Heinrich und sein Diener fahren in einem Schifflein auf dem sturmbewegten Mittelmeere, das Ungewitter wird immer stärker, Heinrich läßt sich in die Ochsenhaut nähen, das Schiff zersplittert, er schwimmt auf den Wogen; ein Greif, der über das Meer fliegt, nimmt ihn mit. Dieser Seesturm wurde weit und breit berühmt, auch Schott in Hamburg that sich etwas darauf zugute ihn „fast surprenant« herausgebracht zu haben. Noch verwickelter sind die Ereignisse in dem Greifenneste. Der riesige Vogel kommt mit Heinrich angeflogen, wirft ihn den Jungen zum Fraße vor und geht wieder auf Raub aus. Der Kreuzfahrer löst sich aus der Haut und würgt die Jungen. Als sich ein Löwe einstellt sie zu fressen, kommt der Greif zurück. Während des Kampfes der beiden Thiere bricht Heinrich einen Baumast ab

und hilft den Vogel niederschlagen. Für diese Gefälligkeit erzeigt sich der Löwe freundlich, bringt ihm Wildpret und bleibt bei ihm. Das ist nur der erste Act. Und so geht es fort, auch in allen übrigen Stücken. Bewegung ist allenthalben, freilich eine solche, die das eigentlich menschliche Leben garnicht berührt. Dabei sorgte man nach allgemein gültiger Opernpraxis immer für ein vergnügtes Ende. In il trionfo del fato will es keineswegs das mächtige Geschick, daß Dido sich erstechen muß, sondern sie freit den Jarbas, wie Aeneas die Lavinia, und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie heute noch.

Die Musik Steffani's, der goldne Einschlag in dem Aufzug dieses Singspielgewebes, galt bei den Zeitgenossen für ein Meisterstück. In der Stellung welche er seinen Texten gegenüber einnahm, in der Behandlung die sie von ihm empfingen, also in der Auffassung eines musikalischen Gedichtes ist er seinem großen Nachfolger wesentlich gleich. Wir begegnen hier einer ebenso tiefen Idealität, nur die dramatische Gewalt ist bedeutend geringer. Man lobte seine Werke auch fast mit denselben Ausdrücken, wie später die Händel'schen Opern. „Dieses Schau-Spiel", sagt der hamburgische und braunschweigische Bearbeiter Fiedler in Wolfenbüttel, „wie imgleichen La Superbia d'Alessandro sind vormahls auff den prächtigen Theatro zu Hannover mit so grossen Vergnügen der Durchlauchtigsten Herrschafft, als auch aller hohen Anwesenden auffgeführet worden, daß man sich endlich erkühnet, sie nunmehr in teutscher Sprache vorzustellen. Es hat aber die unvergleichliche Musique, die zu beyden von einem der berühmtesten Virtuosen dieser Zeit gesetzt worden, veruhrsacht, daß die gantze Version durchgehends nach selbiger eingerichtet, und so viel möglich, auch nicht die geringste Expression übergangen ist. Daher man gäntzlich der Hoffnung lebt, daß sie auch hiesiges Orts nicht einen geringen Schein ihrer Vollkommenheit werde blicken lassen." Und beim Alcibiades: „Es ist dieses Stück wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter die Italiänische Music gesetzt, daher Verständige es nicht übel deuten werden, daß die Worte gezwungen und der Styl bißweilen nicht zum besten ist." Ebenso sprach Feind beim Rinald. Aber die Geschöpfe anderer Tonmeister behandelte man zwecks Vorführung auf dem Gänsemarkte mit einer viel größeren Dreistigkeit. Nicht die tief musikalische Schönheit allein

21*

hatte den bedeutenden Respect eingeflößt, günstige Nebenumstände kamen hinzu. Der feurige Cousser war es, der diese Opern dem hamburgischen Singsang, an dessen Veredlung er mit Leib und Seele arbeitete, als Lehrbücher des wahren italienischen Gesanges anpries und sie in einer so neuen Weise einzuüben wußte, daß das Bisherige dagegen in Schatten trat. Steffani selbst war allgemein als einer der vollkommensten Sänger seiner Zeit bekannt. Die gewandte, wirksame und echt kunstreiche Verwendung der gebundenen Schreibart mußte die deutschen Contrapunktisten nicht wenig überraschen. Endlich wurde er gar noch eine hohe Staats- und Kirchenperson. Einem Tonsetzer, in welchem sich so seltene Gaben vereinigten, wagte niemand die größte Meisterschaft abzusprechen.

Von seinen beiden Opern, welche allein in Partitur erhalten sind, ist die eine 1689, die andere 1692 aufgeführt. Sie müssen also bald nach einander entstanden sein, und doch ist das letztere Werk um so viel reifer, daß ich es trotz der nicht datirten Abschrift und bevor ich das Textbuch aufgefunden hatte deutlich als eine spätere Arbeit erkannte. War dem Steffani eine Oper auch nichts weiter, als die Veranlassung zu einer Reihe von Gesangstücken, so sieht man doch den lebendigen musikalischen Eifer, mit dem er damals seinem Werke oblag, und sein Fortschritt war in den paar Jahren um 1690, wenn wir Purcell's Arbeiten mit hinzu nehmen, der Fortschritt der Zeit. Manches alterthümlich Steife im Recitativ wie in der Melodiebildung, das ihm 1689 noch anklebte, hat er in der Atalante schon aufgegeben; doch bleibt sein Recitativ vorherrschend diatonisch, bewegt sich meistentheils in den Grenzen einer einzigen Tonart, behält das Umständliche im Ausdruck, die Zwischengänge, die ariosen Schlußsätze und sonstige zuerst von Scarlatti aufgegebene Dinge bei, ist also bei aller gesangreichen Haltung für die einfache musikalische Rede weniger geeignet. Um noch deutlicher übersehen zu können, welchen Platz Steffani in der Geschichte der Oper einnimmt, muß man die poetische und musikalische Form seiner Arien mit in Betracht ziehen. Die Arie mit da Capo war schon seit der Mitte des Jahrhunderts da, auch von den meisten italienischen Tonkünstlern bald wie ein Liebling behandelt; in der obigen dritten Oper aus dem Jahre 1681 sind unter 60 Arien gegen 40 auf diese Weise componirt. Ortensio

und Steffani betraten in der Oper nicht so den breiten Pfad der Entwicklung, wie der es muß, der einen großen Einfluß gewinnen will, sondern bogen etwas zur Seite. Namentlich in ihren ersten Opern machten sie von der neuen Form der Arie nur einen spärlichen Gebrauch, sie behalfen sich meistens mit kleinen vierzeiligen Liederchen, deren Strophen entweder durchcomponirt sind, oder nach derselben Melodie abgesungen werden. Obwohl nun auch bei ihnen die Rundstrophe mit jedem Jahre mehr Raum gewinnt (von den 70 Arien im Roland haben schon 30 diese Form), erstreckt sie sich doch höchstens über die Hälfte. Mit den nächstfolgenden Opern verglichen, gewinnen die Texte und Gesänge aus Hannover eine ganz eigenartige Besonderheit. Steffani steht in der Operngeschichte nicht neben, sondern unmittelbar vor Scarlatti und Keiser, und wird im Dramatischen von ihnen überholt. Hieraus erklärt sich alles weitere. In der Oper hat Händel nichts von Steffani lernen oder annehmen können. Steffani's prachtvolle Gesangstücke verlieren wenig oder nichts, wenn man sie aus dem Ganzen des Singspiels herauslöst. Bei einem Componisten von originaler Begabung für das musikalische Drama ist es anders.

Steffani's Behandlung der Instrumente bietet wenig Eigenthümliches dar. Weder erweiterte er den Kreis des Gebräuchlichen, noch machte er von dem Vorhandenen eine auffallend neue Anwendung. Seine Singstücke haben aber durch die Begleitung immer diejenige Tonfärbung erhalten, die man auf den ersten Blick als richtig erkennt. Die Ouvertüren, oder Symphonien nach seiner Bezeichnung, zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit den Händel'schen. Der ruhige Anfang, der bewegtere Mitteltheil, der Tonwechsel, die Melodiebildung, die ganze Fortbewegung — alles das ist bei Händel wohl breiter, feuriger, mit reicherer Phantasie geschaffen, aber im Wesen nicht anders, nur manches Altfränkische hat er vollständig abgeworfen. Die Verwandtschaft wird noch ersichtlicher, wenn man z. B. die Ouvertüren von Bononcini und Keiser dagegen hält, sie erklärt sich aber sehr einfach. In Hannover war die Instrumentalmusik völlig französisch, die besten Musiker waren aus Frankreich. Steffani ging auf ihre Muster williger ein, als die meisten seiner Landsleute, ohne indeß eine so fruchtbare Verschmelzung der

beiden Style hervorzubringen, wie sie schon Mattheson an Händel's Rinald-Ouvertüre bemerkte. Wer Steffani's eigenste Art zu instrumentiren kennen lernen will, muß sein großes Stabat Mater untersuchen.

Noch sah ich in der Berliner Bibliothek die Partitur der Oper »Tassilone«, die von dem Abschreiber oder dem früheren Besitzer als Steffani's Composition bezeichnet ist. Es ist sein Styl, doch habe ich ein Textbuch oder Ort und Zeit der Aufführung nirgends finden können. Daß Ortensio Mauro um 1700, als die Opern in Hannover feierten, für Berlin einige Texte schrieb, ist bekannt geworden.[11]) Vielleicht gab auch Steffani eine Beisteuer für das von einer Prinzessin aus Hannover, der Königin Sophie, so eifrig gepflegte Singspiel. Von den Instrumenten wird in Tassilone ein ziemlich reicher Gebrauch gemacht, auch die Coloraturen sind zahlreicher als in den vorbenannten Stücken.

Diese Bemerkungen treffen Steffani's Opern als Gesammtwerke, aber man würde die größte Ungerechtigkeit begehen, wenn man ihren Hauptvorzug verschweigen wollte. Wer seine Zeitgenossen gefragt hätte, was denn seine gepriesenen Opern Eigenthümliches darböten, der würde allgemein zur Antwort bekommen haben: die kunstreichen Duette. Die Setzweise derselben lernte er aus den Cantaten, wo sie durch Carissimi, Cesti und Stradella schon einen ansehnlichen Grad von Vollkommenheit erlangt hatten. Als er sie in verjüngter Gestalt in die Oper einführte, verdrängte er dadurch sehr rasch die schalen Zwiegesänge. Hierauf beruht sein wahres Verdienst für das musikalische Drama, das auch allgemein anerkannt wurde und allgemein zur Wirkung kam, auf der Bühne und in den Capellen wie in der Kirche, in Italien wie in Deutschland. Reinhard Keiser in Hamburg lauerte ihm emsig die Effecte ab und richtete seine Sätze für zwei Singstimmen danach ein, soweit seine geringere Gewandtheit im Contrapunkt es zuließ, ging aber im Dramatischen mit Glück einen Schritt weiter. Canonische Duette kamen durch Steffani in die Mode, wurden freilich nach einigen Jahren von andern Mode-

11) L. Schneider, Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin S. 5. u. 11.

waaren wieder verdrängt, doch eben durch die besten nachfolgenden Meister als Muster ihrer Art aufrecht erhalten.

Steffani's meiste Duette entstanden außer der Oper, unabhängig von einander. Man nannte sie daher auch Kammerduette, lyrische Gesänge für zwei Stimmen und Baß, die ohne Beziehung auf ein größeres Ganzes eine gewisse, meistentheils erotische Stimmung in sich zum Abschluß bringen. Dies war das Gebiet, auf welches den Dichter wie den Tonsetzer Neigung und Begabung hinführte. Was Steffani hier leistete, hat ihn unsterblich gemacht. Seine Duette, die das Gepräge vollendeter Kunst tragen, können garnicht zu hoch gepriesen werden und dürften erst mit der Musik selbst untergehen. Freilich wer in Deutschland danach sucht, muß wirklich denken, sie seien schon untergegangen. So dachte auch Gerber und sagte ganz ohne Arg: einige Opernarien sind von ihm gestochen (in Amsterdam bei Etienne Roger), aber „seine zu seiner Zeit so berühmten Duette" haben sich wohl „in den Sammlungen der Liebhaber nach und nach verlohren."[12]) Es war mir nicht möglich, mehr als ein Dutzend dieser köstlichen Gebilde aufzufinden, die Stücke in den Opern mitgerechnet, so daß ich schon beschloß, es zu machen wie die Andern und das zusammen zu schreiben, was darüber in alten Büchern Löbliches aufgezeichnet steht. Aber in London traf ich über hundert in zwei Exemplaren: die Originale so wie sie für die Prinzessin Sophie und die Königin Karoline geschrieben wurden im Buckingham Palast, saubere Abschriften im British Museum aus der Sammlung von Hawkins[13]) und Anderen.

Eine große Zahl dieser Dichtungen dürfen wir Ortensio Mauro

12) Lexicon II, 569.

13) Einer dieser Bände »Duetts for treble and contralto, comp. by A. Steffani, *Add. Mss.* 5330.« hat eine gedruckte biographische Einlage von demselben Format, Querquart: »Memoirs of the life of the Author.« Dies ist die kleine Biographie, in welcher Steffani's »character is elegantly sketched by a lover of his Art and friend to his memory . . . , consisting indeed of a very few pages, but sufficient to do him great honour«, wie Mainwaring p. 69—70 sagt, der Einzige, von dem diese Memoirs angeführt werden. Eine Vergleichung ergiebt, daß sie von Hawkins verfaßt und später nur wenig umgearbeitet in seine Geschichte der Musik aufgenommen sind. Sie müssen vor 1752 gedruckt sein, weil Dr. Pepusch noch zu den Lebenden gezählt wird.

zuschreiben. Außer ihm sind noch daran betheiligt: Marchese d'Ariberti, Signor Averara, Abate Carlo Conti, Professor, Graf Francesco Palmieri, und Abate Alessandro Guidi, dessen Canzonen zu seiner Zeit sehr bewundert und wiederholt gedruckt wurden; vielleicht noch Andere. Ortensio hat, soviel ich weiß, seine Gedichte niemals in den Druck gegeben. Man denke nicht gering von diesen Texten aus denen Steffani seine Duette baute, denn es ist wahrlich eine Kunst, eine gewisse leidenschaftliche Gemüthsbewegung so knapp und so geschickt in Worte zu fassen, daß die Musik sich derselben bemächtigen und alles wirkungsreicher und schöner ausbreiten kann.

Steffani's Duette haben eine Mannigfaltigkeit und ein volles frisches Leben, wie es allen Kunstwerken eigen ist, die mehr dem Genie verdanken, als der Nachahmung anderer Meister. Die Formen sind breit, die Gedanken groß, mitunter erhaben. Alle Quellen der Erfindung treten mit allen Hülfsquellen des musikalischen Wissens zusammen, und diese bezaubernden Liebesgesänge, die den ganzen Umkreis menschlicher Empfindungen beschreiben, sind das Ergebniß davon. In einem so eng begrenzten Gebiete lag es nahe, sich zu erschöpfen, auf Manier und Spielerei zu verfallen, sich in eine falsche Empfindsamkeit hineinzubohren. Aber an diesen Abwegen kommt der liebenswürdige Tonsetzer ohne Angstschweiß vorüber, sein Satz ist niemals Formenspielerei, oder seine leidenschaftliche Sprache krankhafte Unnatur. Wer sich des Anblicks musikalischer Gesundheit bei kleinen Gebilden erfreuen will, der muß sich zu diesen Tonsätzen hinwenden. Daß Händel gesund war und Gesundes zu Tage förderte, ist eine Wahrheit, die man nur aussprechen kann auf die Gefahr hin, einen Gemeinplatz zu sagen, denn eine solche Größe ist wenigstens über das Krankhafte hinweg; aber bemerken wir dasselbe auch bei einem kleineren Meister, so dürfen wir uns dieser Wahrnehmung hoch freuen und überzeugt sein, daß er sich in seinem wahren Elemente befindet. Solches ist der Fall bei Steffani wenn er Duette macht. Er trifft jeden Ton und jede Stimmung. Ich behaupte, daß er fähig war alles zu sagen was sich überhaupt mit dem zweistimmigen Vocalsatze sagen läßt, und daß er die Hauptsachen auch wirklich gesagt hat. Er nimmt hier ganz die Stellung ein, welche Haydn bei dem Quartett einnimmt. Beide zeigen uns die Kunstgattung in voller Weite und

Freiheit, und denken wir bei Haydn's Quartetten nicht an Solospiel oder große Symphonien, so vergessen wir bei Steffani's Duetten, daß es auch noch ein- oder drei-, vier- und mehrstimmige Gesänge giebt.

An Umfang sind sie größer als das was Steffani vorfand, aber nicht kleiner, oft nur gedrungener und bescheidener, als das was ihm folgte. Er behielt die melodiöse Haltung bei, die den bisherigen Zwiegesängen eigen war und die ein so wenig vollstimmiger Satz haben muß, aber verfeinerte und verschönerte die Melodie in jeder Hinsicht sehr bedeutend. Die Modulation wurde viel wechselreicher, lebendiger. Alle Künste des Contrapunkts kommen in diesen zweistimmigen Sätzen zur Anwendung, während man bis dahin eine so streng geschlossene Form weder für möglich noch für heilsam hielt. Haben seine Duette eine Eigenthümlichkeit, so ist es eben diese, daß man in ihnen die ganze Kunst wieder findet, natürlich nach den Gesetzen dieser besonderen Gattung verwandt. „Es giebt vielleicht keine correcter gebaute Compositionen, keine Fugen deren Subjecte gefälliger, keine Antworten und Imitationen die kunstvoller wären, als die Duette von Steffani."[14]) „Diese welschen Duette", sagt Mattheson, „erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen, als ein gantzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes und nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen und geschickten Auflösungen anzutreffen seyn; ohne daß der Harmonie darunter etwas merckliches abgehe. Kurtze Nachahmungen, wettstreitende Rückungen und ungezwungene Bindungen zieren dergleichen Duette vor allen andern Dingen. Steffani war hierin unvergleichlich. Ich habe selbst Sachen von ihm in dieser Schreib-Art auf der Schaubühne gesungen, die wol eine Kirche verdienten. Wer es ihm nachthun kan, darff es für keine Schande halten. Aber es gehören Kunstverständige Zuhörer dazu."[15]) Das Duett, sagt er an einer andern Stelle, „ist zwar auch eine Arie; aber gantz andern Schlages, als die Solos: denn sie siehet, nebst einer angenehmen Melodie, auf ein fugirtes oder concertirendes und sonderbar-harmoniöses Wesen. Dazu nun

14) Burney, History III, 535.
15) Vollk. Capellmeister S. 345 u. 349.

gehöret Kunst und Arbeit. Das Duetto, oder die Arie mit zwo Sing-Stimmen wird entweder auf welsche, oder auf frantzösische Art eingerichtet. Die frantzösischen Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Contrapunct vorzüglich, das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit singet, als die andre, und wobey entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas weniges ungerades oder concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen, wol hören: sie sind vornehmlich andächtig und begreiflich. Der welschen Art gehet nun zwar bey ihren Duetten viel an den erwehnten guten Eigenschafften der Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen ab; sie erfordern aber einen gantzen Mann, und sind sowol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf den Schau-Platz) den musicalisch-gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden lassen: woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst, mangelt. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervor gethan, und verdienet bis diese Stunde ein Muster zu seyn. Denn solche Sachen veralten nicht leicht." [16])

Zwiegesänge von dem Schlage, die Mattheson französische nennt und die wenig mehr sind, als Nachahmung der kunstlosen Weise, in welcher die Volkslieder abgesungen werden, haben mit der Kunst des Duettes wenig gemein. Ein Sänger, der von einem zweiten in zustimmenden Intervallen begleitet wird, macht mit diesem vereint eine zweistimmige Harmonie, aber noch keinen zweistimmigen Satz; wie der Vortrag jedes Volksliedes beweist, bezweckt ein solcher Gesang nichts, als eine naturgemäße, natureinfache Verstärkung der Melodie. Aber bei einem Kunstsatze muß jede Stimme für sich stehen und nicht bloß eine technisch-musikalische, sondern auch eine poetische oder geistige Selbständigkeit haben. Blickt man auf die componirten Texte, die meistens nichts als einfache Lyrik sind, oft in der ersten Person reden und zu ihrer Illustration auf keinen Fall zwei musikalische Personen, oder ebenso gut acht als zwei, zu erfordern scheinen, so

16) Vollk. Capellmeister S. 215.

läßt sich gegen das Kunstduett ein gewiß sehr populärer Vorwurf erheben. Warum bei solchen Worten die Mühe eines künstlichen zweistimmigen Gewebes? kann es irgend einen andern Zweck haben, als den, auf Kosten der Dichtung musikalische Künste zu zeigen und im besten Falle eine schöne Musik zu machen? Dieser Einwand ist allerdings bedeutend genug, um tausende von Kammerduetten zu vernichten. Auch Steffani hat solche Texte componirt, und sehr viele. Es ist sogar augenscheinlich, daß er für seine zweistimmigen Gesänge niemals besonders nach einem dramatisch-poetischen Anlasse gesucht hat. Der Einwand, ist er allgemein richtig, muß auch auf ihn bezogen werden können. Nun beachte man sein Verfahren. Eine Stimme singt vor, die zweite wiederholt dieselbe Tonreihe, bei gleichen Stimmen, z. B. bei zwei Sopranen, im Einklange, bei ungleichen in der Octave. Mit dem zweiten Gedanken verlassen die Stimmen den Einklang und breiten sich harmonisch aus, sie geben, technisch gesagt, die canonische Nachahmung auf und wählen die freier fugirte. Hierbei entfaltet der Meister den ganzen Reichthum seiner Erfindung und seines Wissens. Bei jedem Tonwechsel, der in ein neues Gebiet führt, ist immer wieder die anfängliche Art der Nachahmung da. So wächst im eigentlichen Sinne der Satz für Zwei aus der Einheit, das Duett aus der Melodie hervor. Wir sehen hier also den natürlichen Weg, wie zwei Sänger dieselben Worte nicht bloß ergreifen können, sondern mit Nothwendigkeit ergreifen müssen. Der Inhalt des Gedichtes wird weder verstellt noch verdunkelt. Der Liebende beklagt nach wie vor sein Mißgeschick, freut sich seiner Fesseln, schwimmt in den Thränenbächen, schilt auf Amor's Wankelmuth, wird im Wirbelwind der Leidenschaften hin und her geworfen, oder findet Erhörung und ist voll überfließender Freude, oder wendet beherzt aller Liebe den Rücken, und was die Liebe an Freuden und Leiden weiter spendet. Die einzige Aenderung ist die, welche in der Sache selbst liegt: das Gedicht ist Musik geworden. Für Dichtungen erhalten wir Tondichtungen. Auf solche Weise hat der Verfasser sein Werk gerechtfertigt, auf solche Weise ist der Geist der Poesie in die Musik eingegangen. Hier wirkte jene Kunstweisheit, die dem Genie eignet, und die so innerlicher Natur ist, daß sie von den meisten, ja von allen eigentlichen Nachahmern ebenso wenig begriffen wird, als von denjenigen Beur-

theilern, die sich ohne sogenannte vernünftige d. h. äußerliche Anknüpfungspunkte in der Musik nicht zurecht finden können.

In der Anlage dieser hundert Tonsätze läßt sich eine große Mannigfaltigkeit bemerken. Zwölf etwa haben nur éinen Satz, man kann sie also die kleinen Duette nennen. Unter diesen ragen hervor das köstliche Stück »Già tu parti«, und das andere »Son lontano« mit dem prächtigen Thema. »Più non amo« ist ein einfaches Lied mit Auf- und Abgesang.

Einige wenige Sätze haben die Form der Rundstrophe, eigentliches oder uneigentliches da Capo, von denen »E perche non m'uccidate« der prachtvolle Anfang und »Troppo cruda è la mia sorte« die schwungreiche pathetische Haltung auszeichnet.

Zwölf andere, die man die großen Duette nennen muß, kennzeichnet nicht bloß ihre Länge, sondern auch ihre von den übrigen abweichende Gestaltung. Es sind ausgeführte Gesangscenen mit Soli und zum Theil auch mit Recitativen, die von den zweistimmigen Sätzen eingefaßt werden. Trotz dieser Ausdehnung treten sie nicht in das dramatische Gebiet der Cantate hinüber, sondern betrachten das lyrische Duettiren als Hauptsache. Einige dieser Stücke sind scherzhaften neckischen Inhalts, die Sänger haben mitunter zu verschiedenen Worten wechselweise dieselbe Melodie, namentlich in dem langen schönen Satze »Su ferisci«, oder lassen sich durch verschiedene Stimmungen in entgegengesetzte Töne leiten, was »Chi dirà«, eins der längsten und bedeutendsten Duette, am besten veranschaulicht. In »Turbini tempestosi« hebt der Sopran das Stück mit einem Solo an, in »Aure voi che volate« der Baß. Meisterhaft ist das mit Arien verwebte »Dir che giovi«. Von den wenigen Sätzen, in denen Recitative erscheinen, macht sich der eine »Voi vene pentirete« durch eine breite schöne Melodie bemerklich. Daß sich die eine Stimme von der andern losreißt und scheinbar ungebunden umherschweift, kommt z. B. in »Forma un mare il pianto mio« vor und hat große unerwartete Schönheiten im Gefolge. Diese Duette sind ihrer Anlage nach sehr verständlich, voll Abwechslung, zum Theil heiter und unterhaltend. Haben sie einen Mangel, so ist es der, daß die Soli mit den Zwiegesängen nicht gleichen Schritt halten, weder so melodiös noch so kunstreich sind, ja mitunter den lebensvollen feurigen Duetten

gegenüber trocken und unbiegsam erscheinen. Steffani beweist uns hier recht augenscheinlich, worin er seine Stärke hatte, und deutet das Gebiet an, welches der nächstfolgenden Zeit zu bestellen übrig blieb.

Nicht diese großen Duette dürfen wir daher als seine größten Leistungen ansehen, sondern diejenigen mittleren Umfanges, die schon durch ihre Zahl die Hauptgruppe bilden. Das sind auch erst die eigentlichen Kammerduette; sie waren es ausschließlich, die sich Händel zum Vorbild nahm. Zwei davon sind für die Prinzessin Sophia Dorothea gesetzt, nämlich »Che volete« von Graf Palmieri, und »Inquieto mio cor« von Abate Conti. Die Dame hat keinen schlechten Geschmack gehabt, wenn dies ihre Lieblingsstücke wurden, denn sie gehören zu dem vollendetsten was aus Steffani's Feder hervorging, und zu einer Gattung, die flachen Musikdilettanten noch nie zugesagt hat. [Ihre Musikliebe vererbte sich auf ihren Sohn Friedrich den Großen.] Viele andere Sätze waren für andere Schönen des Hofes bestimmt, die Namen muß man aus den erhaltenen Anfangsbuchstaben errathen. Meisterhaft sind besonders »Lungi dal idol mio«, »Occhi perche piangete« zweimal componirt, was öfter vorkommt, und beide Male ausgezeichnet, »Siete il più bizarro« mit dem originellen Thema, und viele andere. Bei mehreren fällt die nahe Verwandtschaft mit Händel auf. Namentlich den ersten Satz in »Gelosia che vuoi« wäre man versucht, wenn er namenlos umher liefe, als Händel's Eigenthum einzuziehen. »Questo fior« hat ganz seine breiten Melodien, »Quanto care« seinen Contrapunkt, wobei Steffani aber manchmal, eben in der unserm Händel eigenthümlichen Sprechweise, durch eine gewisse alterthümliche Steifheit etwas im Nachtheil ist, während er sonst bei seinen Duetten alles das vor Händel voraus hat, was eine vollendete Gesangkunst und eine so lange Erfahrung an die Hand geben.

Von den Zeitgenossen sind diese Erzeugnisse eines reinen Tongeistes, in denen sich die Strenge des Canons mit der leichten Haltung einer freien Composition vermählt, durchaus nach Verdienst geschätzt; sie haben auf die Kunst des Satzes wie des Gesanges ihre volle Wirkung ausgeübt. Die Wirkung erscheint nach den bisherigen Annahmen allerdings nicht so bedeutend, als sie wirklich war, denn

die Geschichtschreiber haben Steffani's einflußreiche Thätigkeit zehn Jahre zu spät beginnen lassen. Aber seine Duette wurden schon bewundert, als die Gebrüder Bononcini bei ihrem Vater noch die Elemente paukten, wovon Burney sich leicht hätte überzeugen können. Auch Carlo Maria Clari hat seine Edelsteine nach Steffani's Muster geschliffen, was Burney doch begriffen haben sollte. Clari ist fast in jeder Beziehung ein herrlicher Componist, aber ein epochemächender nicht in einer einzigen. Die großen Sänger der Zeit konnten Steffani nicht mehr ehren und kein besseres Zeugniß von ihren bewunderns-werthen Fähigkeiten ablegen, als indem sie seine Duette zu Solfeggien verwandten. Daß sie von Senesino und Strada, den berühmten Sängern auf Händel's Bühne, sehr oft als Morgenübungen gesungen wurden, hörte Burney von Frau Dr. Arne wiederholt erzählen.[17]) Die Sänger mußten in ihrer Kunst wohl so hoch kommen, als sie wirklich gekommen sind, wenn sie mit dergleichen den Tag anfingen. Unsere werden es ihnen nicht nachthun, und nur mit Zittern könnte man von einem Vortrage der jetzigen Berühmtheiten die Werthschätzung, das Schicksal dieser Kunstwerke abhängig machen.

Mit der Zeit, als der gesangliche Theil der Kammermusik ganz von der Oper verschlungen wurde, gewann das dialogisirte oder dramatische Duett immer mehr Boden. Nun wurde Francesco Durante, der aus den Cantaten seines Meisters Scarlatti solche Stücke sehr fein und geschickt zu Stande brachte, der Mann des Tages. Das Duett erfuhr eine Wandlung, bekam einen anderen Leib und eine andere Seele, Kunst und Sinn rückten eine Stufe tiefer. „Eine kleine Neben-Art welscher Duetten, worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Gespräche, will heut zu Tage fast, zumahl auf den Opernbühnen, einigen Vorzug behaupten", schreibt Mattheson um 1740.[18]) Weiterhin, wo er sich eines Duettes von Keiser erinnert, das seiner Zeit „das ganze Volkreiche Parterre" bewegte, drückt er sich noch kräftiger aus: „Eine hievon gantz unterschiedene Natur haben diejenigen Sing-Duetten, welche von kleinen Fragen und noch kleinern Antworten Gesprächs-Weise zusammen gesetzet sind. Diese
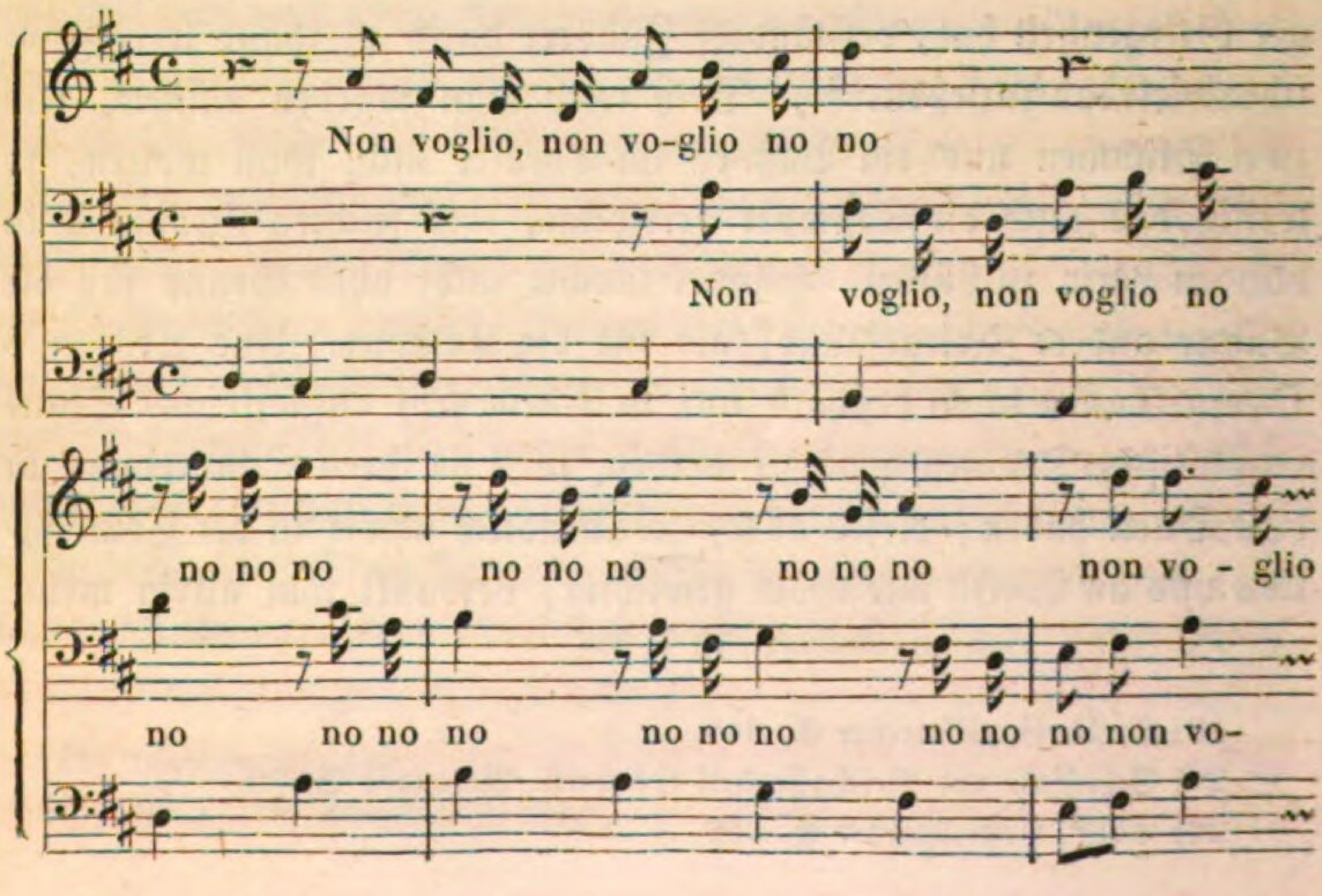
17) History III, 536.
18) Vollk. Capellmeister S. 216.

kommen bey unsern Zeiten häuffig in die Mode, lassen sich auch gar angenehm hören, und haben grosse Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andre: Und was? &c. Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert, als zu jener; doch kömmt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichter Contrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kan."[19]) Unbedacht genug setzt Kiesewetter diese kleine Nebenart an die Stelle der Gattung, indem er Durante's Duette „über alle" erhebt und Steffani so im Haufen mitlaufen läßt.[20]) In dem dialogisirten Duett, so ausschweifend gebraucht als es zu Mattheson's Zeit die neapolitanische Schule that, liegt etwas Verderbliches für die Kunst, was man dem Kammerduett nicht nachsagen kann. Eine andere Abschweifung, zu der die Oper ebenfalls verleitete, nämlich die Benutzung einer lärmenden Begleitung, ist noch viel weniger werth und hat noch viel schädlicher gewirkt, wurde auch bald die Aushülfe aller schalen Köpfe. Mattheson bemerkt etwas ärgerlich: „Ich achte diese Duetten-Art ohne Instrumenten, wenn sie wol ausgeführet wird, für künstlicher, als wenn man eine starcke Begleitung dazusetzt, wie es heutiges Tages sehr gebräuchlich, und doch offt nur all' unisono, oder kaum dreistimmig ist: weil bey jenen Umständen eine tüchtigere Melodie erfordert wird, und man desto weniger Gelegenheit hat, verständige Zuhörer durch allerhand leere Zwischenspiele aufzuziehen."[21]) Doch wird man zugeben müssen, daß zwei Stimmen und ein Baß es im Theater nicht thun wollen, so wenig das auch die Stümper berechtigt, ihre seichten Gedanken in blinden Lärm zu hüllen. Händel machte nicht ohne Grund für die Bühne andere Zwiegesänge, als für die Kammer. Und Steffani's Opern können schon deßhalb nur in einem sehr unschuldigen Sinne musikalische Dramen genannt werden, weil sie ihren Schwerpunkt in dem Duett haben; dieses aber, so unendlich schwer in der Composition und an Werth wie Gold gewichtig, verdankt ihm allein mehr,

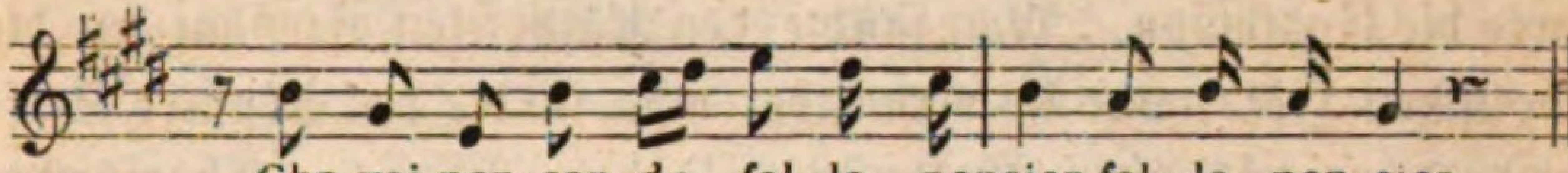
19) Vollk. Capellmeister S. 348.
20) Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges S. 59.
21) Vollk. Capellmeister S. 350.

als seinen Nachfolgern zusammen. Weil aber leider das ganze Gebiet jetzigen Lesern fern liegt, kann ich mich nicht kürzer erklären, als durch den schon vorhin angezogenen Vergleich mit dem Streichquartett. Steffani ist Haydn, Mozart's Antheil fällt größtentheils auf Clari, und Händel ist Beethoven: beide, Händel und Beethoven, schließen sich ihrem Meister genau an, beide sind über das Verhältniß eines eigentlichen Schülers hinweg, und beide führt der höher strebende Geist zuweilen in dieser Form über diese Form hinaus, den einen zu chormäßigen, den andern zu symphonischen Anklängen. Es ist auffallend genug, daß der Vergleich so ganz paßt und so völlig ebenbürtige Kunstgattungen betrifft. Schon dieses kann uns ohne Untersuchung des Einzelnen die Ueberzeugung gewähren, daß sich früher einmal die Vocalcomposition in ähnlicher Weise von der kleinen zu der großen und größten Form naturgemäß ausbildete, wie später die instrumentale, oder mit andern Worten, daß es ganz analoge Bahnen sind, die zwischen Steffani und Händel und zwischen Haydn und Beethoven zur Höhe führen.

In Steffani's Fußstapfen trat Händel: weil aber sein Fuß von Natur größer war, machte es sich ganz von selbst, daß auch seine Spuren etwas größer wurden. Wer den Verhalt musikalisch ausgedrückt sehen will, der hat ihn hier. Steffani fängt ein Duett für Sopran und Baß so an:



Händel nimmt in seinem dritten hannöverschen Satze, der auch für Sopran und Baß geschrieben ist, offenbar Rücksicht auf die Melodie; aber sie bekommt bei ihm doppelte Länge und das Ansehen eines neuen Gedanken:



Bevor wir seinen Spuren weiter nachgehen, muß ich Steffani's sonstige Thaten und Schicksale kurz erzählen und dadurch das Lebensbild eines Mannes, der den Lesern vielleicht schon einige Theilnahme abgewann, vervollständigen.

Politische Dinge von höchster Wichtigkeit zogen plötzlich seine Thätigkeit von der Singbühne ab. Das Haus Braunschweig-Hannover hatte sich in den Bedrängnissen des deutschen Reiches mannhaft und stark gezeigt. Ernst August sandte 5000 Mann Hülfsvölker gegen die Türken und 8000 gegen die Franzosen; seine beiden ältesten Söhne Georg, später König von Großbritannien, und Friedrich August zogen mit in's Feld. Ueberhaupt dienten von seinen sechs Söhnen vier dem Kaiser, und drei von diesen fanden in den Kriegen einen frühen Tod. Auf dem nächsten Reichstage eröffnete der Kaiser den acht Churfürsten, er sei gesonnen die neunte Chur zu errichten und sie der jüngeren Linie Braunschweig-Lüneburg wegen ihrer Verdienste um das deutsche Reich zu verleihen. Die Sache machte Aufsehen. Im Allgemeinen fand man eine solche Belohnung nur gerecht, ließ sie auch dem Herzog Ernst August, da sein älterer Bruder verzichtete, 1692 zukommen. Aber bei der Verwirrung, in der sich die deutschen Reichsangelegenheiten befanden, wurde die Einordnung des neuen Churfürsten mit jedem Jahre schwieriger. Es ist unglaublich, wie man sich zankte um alte Aemter, die gar keine Kraft, um ehrwürdige Titel, die keine Bedeutung mehr hatten. Der Hofhistoriograph Leibnitz ließ es sich sauer werden, die Gegner niederzuschreiben; doch eine endliche Erledigung konnte man weniger von Vernunftgründen erwarten, als von einem Verfahren, welches den Einfluß der Widersacher an den größeren Höfen unschädlich machte. Als man im Jahre 1696 für einen solchen Zweck eine geeignete Persönlichkeit suchte und das gesammte Hofpersonal prüfend durchging,

blieb man zuletzt bei dem Capellmeister stehen. Sowohl die Akademie der Wissenschaften, wie Leibnitz genannt wurde, als auch sonstige vornehme Hofleute ließen dem Musikus willig den Vorrang. Das musikalische Amt war diesmal kein Anstoß, vielleicht gar erwünscht, ebenso wie die Confession. Man sandte den Katholiken Steffani an die katholischen Höfe, und ich vermuthe, man sandte den Musiker Steffani an den musikalischen Enthusiasten Johann Wilhelm, Churfürsten von der Pfalz, der später, als Steffani für Hannover entbehrlich geworden war, sich beeilte ihn zu seinem geheimen Rath zu machen. Der Erfolg der Gesandtschaft lehrte, daß die Wahl nicht besser sein konnte. Im deutschen Staatsrecht, wo Steffani an Leibnitz den besten Führer zur Hand hatte, war er bewandert wie in seinem Contrapunkt. Eine ruhige klare Rede stand ihm jederzeit zu Gebote. Befangenheit und voreilige Dreistigkeit waren ihm gleich fern. Ueberhaupt war sein ganzes Wesen seinen Zwecken so gehorsam, daß er an Stand und Beruf stets nur das zu sein schien, was seine Aufgabe erforderte. An den betreffenden Höfen wurde Steffani als Envoyé extraordinaire eingeführt; ein Titel, den auch Leibnitz für passend hielt. Einige Briefe, die sie zu dieser Zeit (1696) über politische Gegenstände wechselten, sah ich in der Bibliothek zu Hannover. Von der Mission selbst habe ich keine klare Vorstellung, also auch kein Urtheil darüber. Daß das Ergebniß vielleicht über Erwarten befriedigend ausfiel, ist nicht zu bezweifeln. Steffani wurde nun als ein bewährter Staatsmann angesehen. Auch glänzende Belohnungen blieben nicht aus: Hannover erhöhte das Jahrgehalt, und der Papst machte ihn sogar zum Prälaten, indem er ihm das Bisthum Spiga im spanischen Westindien verlieh. Spiga ist ein geistliches Gebiet in partibus infidelium, eins jener Bisthümer die der Papst jederzeit verschenken kann, weil er sie niemals besitzt. Einen so hohen geistlichen Titel bekam er angeblich dafür, daß er den Katholiken zu Hannover die Freiheit auswirkte, ihre Kirchengebräuche öffentlich begehen zu dürfen. Katholiken von Steffani's Gehalt und Milde waren es, auf die Leibnitz blickte, als er seine schönen Träume von der Vereinigung aller christlichen Kirchen ausspann.

Auch der Capellmeister blieb noch mehrere Jahre an ihm hängen, denn es war außer ihm niemand da, der schicklicherweise damit

betraut werden konnte, und er hatte die Musik viel zu lieb, um solch ein Amt dem ersten besten Musikanten zu überlassen. Als aber Händel kam, legte er mit Freuden den Stab in dessen Hände. Wir wollen seine sonstigen staatsmännischen Verrichtungen nun auf sich beruhen lassen und uns wieder zu den musikalischen zurück wenden.

Schon vor seiner Gesandtschaft war er auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten. Nach Hawkins hätte ihm ein Sendschreiben von dem römischen Capellmeister Antimo Liberati »Lettera scritta dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, Roma 1685« dazu Veranlassung gegeben. Aus dem Buche selber geht aber hervor, daß es einer Gesellschaft zu Hannover 1694 seine Entstehung verdankt. Beides läßt sich sehr wohl vereinigen. Der Marchese A. G. hatte den viel besprochenen Brief des Liberati sicherlich auch gelesen, und weil er den Verfasser bei all' seiner contrapunktischen Wissenschaft und Singekunst darüber im Ungewissen bleiben sah, ob die Gebilde der Musik auf bloßer Einbildung beruhten, oder in Natur und Wissenschaft begründet seien — dies dachte man sich damals als Gegensätze! —, so fragte er Steffani nach dem eigentlichen Verhalt. Seine tapfere Antwort: die Musik sei eine Wissenschaft und habe ihre unumstößlichen Fundamente in der Natur, auch in der des Menschen, wurde weiter erörtert, und dieses Gespräch veranlaßte ein Schreiben des Marchese an Steffani, welches die Einwendungen in den Wunsch kleidete, Steffani's Gedanken schriftlich weiter entwickelt zu sehen. Anspruchlos und gefällig wie immer schrieb er hierauf einige Bogen zusammen, die ihm den Titel eines musikalischen Philosophen einbrachten und, wie alles was er unternahm, für die Kunst wohlthätig wirkten. Das Schriftchen heißt:

Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi. Amsterdam. MDCXCV. Risposta di D. A. Steffani Abbate di Lepsing Protonotario della San. Sede Apostolica. Ad una Lettera del S.r March.e A. G. In difesa d'una Proposizione sostenuta da lui in una Assemblea Hannovera Sett. 1694. 72 Seiten in 12.

Hinter diesen Streitfragen, für die wir jetzt kaum noch ein Verständniß haben, lauerte die niedrige Ansicht, nach welcher die Musik im

Wesen wie im Zwecke tief unter den übrigen Geistesthätigkeiten stand, die Ansicht, nach der Vater Händel in unzweifelhafter Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der Zeitgenossen das Genie seines Sohnes maaßregelte. Der kleine Händel war neun Jahr alt, als die Geistreichen zu Hannover Fragen dieser Art abhandelten, und hatte schon die Fahrt nach Weissenfels und viele andere heiße Kämpfe um Dinge bestanden, die Steffani hier im ruhigen Gespräch verfocht. Viele schwächere Naturen unterlagen den Meinungen, die doch nur aus einer allgemeinen Verdummung entsprangen. In einer solchen Zeit war Steffani's Sendschreiben ein Freibrief für die Kunst, den die Jünger nur vorhalten durften, um den Bann prosaischer Vorurtheile zu brechen. So wirkte sein Büchlein auf die Zeit, und so müssen wir es auffassen. Für heutige Leser hat es, die edle und weise Gesinnung abgerechnet, keinen bedeutenden Inhalt mehr. Die Musik ist dem Verfasser im Wesen und in den Wirkungen den andern Wissenschaften gleichberechtigt. Die Kunst als Kunst zu fassen, lag zu hoch; Jedermann war zufrieden gestellt, wenn er sie nur als Wissenschaft ansehen durfte. Die Anschauung einer schönen und freien Kunst fehlte ihnen nicht, wohl aber der Begriff davon, und sollten die alten Meister ihr Werk rechtfertigen, so mußten sie es von der wissenschaftlichen und von der nützlichen Seite zeigen. Wer liest nicht mit Freuden, wenn Heinrich Schütz, um seinen Churfürsten auch nur zu der bescheidensten Pflege der Tonkunst aufzumuntern, „diejenige Profession" preist, „welche nicht minder, als die Sonne unter den sieben Planeten, also auch unter den sieben freyen Künsten in der Mitten helle glentzet und weit leuchtet"; wenn er ihn daran erinnert, wie oft sie ihn bei der Regierungslast schon „in seinem Gemüthe erqviket"; eines wie großen Vorzugs der Fürst sich erfreue, daß es überhaupt in seiner Macht stehe, Capellen zu formiren und zu halten; wie er Gott dadurch nur diejenige Schuldigkeit erweise, welche noch alle gottselige Potentaten vor und nach Christus ihm willig gegeben? Aber als der zu Jahren gekommene Meister sich einen Gnadensold erbittet, da kann er den Beweis, daß er allerdings für den Staat ein nützlicher Diener gewesen, nicht besser führen, als indem er den wissenschaftlichen Theil seiner Kunst hervorhebt, das schwere mühselige Studium, von dem die geheimen Räthe garnicht urtheilen könnten, wie schwer es

sei, „aldieweil auff unsern teutschen Universitäten solch studium nicht getrieben wirdt.“[22]) Steffani geht von Aristoteles aus und hält sich auf dem altbekannten Pfade. Die Musik ist geordnet die Bewegungen des Gemüths zu erregen, zu ändern, zu reinigen, zu stillen und zwar, was der rechte Punkt ist, durch Kraft der Harmonie (p. 9). Von der Musik der Alten hören wir die alten Geschichten, mitunter verliert er sich in kirchenväterlichen Allegorienschwulst. Nirgends spricht er feiner und behutsamer, als bei der Abschätzung der alten und neuen Musik, bei einem Streitpunkte also, den Andere durch ihre voreilige unwissende Dreistigkeit eigentlich erst verwirrt hatten. Ob diese Kunst bei den Alten ein größeres Ansehen hatte, als bei uns, wisse er nicht zu entscheiden, da er den Zustand der Musik in der Gegenwart nicht so genau kenne: aber das wisse er, daß sie bei den Alten in ganz vorzüglichen, der Nachahmung würdigen Ehren stand. Hieran schließt sich ungezwungen sein Wunsch, die Jugend möge angefrischt werden, diese schöne Kunst fein gründlich zu tractiren. Haben die zahlreichen heftigen Streitschriften, gleichviel ob für die altgriechische oder für die neue Musik eingenommen, jemals so unbefangen das wahre Gedeihen der Kunst im Auge behalten und dafür so nachdrücklich ein Wort einlegen können? Zum Schlusse faßt er denselben Gedanken noch etwas allgemeiner. Wie hoch man anjetzt die Musik halte, wisse er nicht, dieses aber wisse er, daß, wenn sie in einiger Hochachtung stehe, sie es verdiene, wie man denn aus dem Gesagten und aus vielem, was noch hätte hinzugefügt werden können, leicht begreifen werde, daß die Musik studirt und erlernt zu werden würdig sei. Freilich, setzt er schalkhaft bescheiden hinzu, wer es nicht thue, der daure ihn, denn sein Tractat werde ihm nicht viel helfen; aber „wollte Gott, daß irgend ein edler Geist zum Mitleiden bewegt würde, wenn er sieht, wie diese schöne Wissenschaft verachtet auf dem Wege zur Vergessenheit dahin trabt.“[23]) In welche Worte Steffani sein

22) Briefe vom 7. März — 641, und vom 14. Jan. 1651. Im kön. Archiv zu Dresden.

23) »Piaccia à Dio, che qualche bello Spirito si muoua à compassione di ueder questa bella Scienza calcare à gran passi la strada dell' oblio«. p. 72. Stölzel war liebedienerisch genug, „völlig überzeuget“ zu sein, „daß an Ew. Hoch=Edl. [Mattheson] die Musik dasjenige gefunden habe, was Steffani in

Verlangen nach einem Retter der Musik einkleidet, ist gleichgültig; aber das ist wichtig, daß er gleich Purcell von einem größeren Nachfolger die Erfüllung seiner Wünsche, die Vollendung seiner Bestrebungen erhoffte.

Einige Jahre nach dem Erscheinen wurde das Sendschreiben von Andreas Werckmeister in's Deutsche übertragen: „Sendschreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit die Musik habe, aus ihren Principiis und Grundsätzen, in welchem Werthe und Wirkungen sie bei den Alten gewesen. Mit Anmerkungen erläutert. Quedlinburg und Aschersleben, 1700. 8." Von dieser Uebersetzung stehen in auswärtigen Büchern sonderbare Angaben. Mattheson sagt: „Der gute Werckmeister hat das Tractätgen: Certezza della Musica, unter seinem Nahmen verteutschet in die Welt gebracht, auch hin und wieder einen kleinen Joh. Balhorn, ziemlich gegen des Herrn Steffani Meinung, agiret." Und über Buttstedt's Citate aus Steffani bemerkt er: „Sonst läst der Wiederleger auch sein Discernement und seine Belesenheit sehr wohl sehen, wenn er dem grossen Steffani Worte zuschreibet, daran dieser Praelat sein Tage wohl nicht gedacht hat." Buttstedt ließ gegen Mattheson's erstes Orchestre von 1713 eine Schrift ausgehen, in der er vorgab, wieder den alten richtigen Weg beim Unterrichte, nämlich den Nutzen der Solmisation zu weisen. Mattheson nennt ihn deßhalb einen „Wegweiser" und zwar einen verkehrten, wie er Werckmeister einen Johann Ballhorn nennt, zeigt dabei auch wiederholt seine falschen Citate aus Steffani.[24]) Nun erzählt uns Hawkins in vollem Ernst und mit dem Anschein guter Gelehrsamkeit: „A. Werckmeister, ein ausgezeichneter Musikus und Organist, übersetzte das Sendschreiben 1700. Mattheson nennt in seinem Orchestre Seite 300 und 302 zwei Personen, nämlich Johann Balhorn und Weigweiser, als Verfasser von Bemerkungen über Steffani's Briefe; aber nach Mattheson's Erzählung war keiner von ihnen im Stande das Original zu lesen, oder bei der Ueber-

---

seinem Sendschreiben gewünschet", und Mattheson ließ es sich gefallen! S. Ehrenpforte S. 347–48.

24) Das beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eröffnung. 1717. S. 40 u. 300.

setzung das was der Autor im Text, von dem was der Uebersetzer in den Anmerkungen gesagt hatte, unterscheiden zu können."[25]) Der kleine freie Raum vor dem Namen „Weigweiser" soll andeuten, daß ihm der Vorname dieses Herrn unbekannt geblieben sei, und den kundigeren Leser auffordern ihn nachträglich beizuschreiben. Eine solche Kenntniß unserer Sprache kann uns bei einem solchen Schriftsteller nicht Wunder nehmen; mehr zu verwundern ist, daß dieser Materialiensammler bis auf den heutigen Tag in Ansehen stehen und vor kurzem eine neue Auflage erleben konnte. Doch was ist bei der Trägheit der späteren „Forscher" am Ende noch zu verwundern! Aber was sagt man zu dem Folgenden? Walther theilt mit: Werckmeister übersetzte das Büchlein und ließ es 1700 „in 8vo" erscheinen.[26]) Der grundgelehrte Pater Martini beruft sich ausdrücklich auf den Walther, indem er erzählt: der Tractat wurde in's Deutsche übersetzt und hier achtmal neu aufgelegt, e ristampato da otto volte.[27]) In Octav gedruckt heißt also auf Italienisch in acht Auflagen gedruckt. Diese Nachricht war für Burney doch zu wichtig, als daß er sie hätte übergehen sollen, besonders da sie nicht einmal im Hawkins stand. Ich habe das Sendschreiben niemals gelesen, schreibt er, aber Pater Martini (der es ebenfalls niemals gelesen hatte) nennt den Verfasser einen Philosophen, und in Deutschland bewunderte man sein Werklein so sehr, daß es übersetzt wurde and reprinted eight several times.[28]) Es ist allerdings in Deutschland, und nur hier, nach Verdienst geschätzt, war auch hauptsächlich im Hinblick auf unsere Verhältnisse geschrieben. Eine zweite, nach dem Original berichtigte und den Johann Ballhorn gänzlich hinausweisende Auflage besorgte Joh. Lorenz Albrecht in Mühlhausen 1760. 4.

In seinen späteren Lebensjahren konnte Steffani sich wegen der veränderten Verhältnisse weniger eifrig an der Politik betheiligen. Das Haus Hannover hatte alles erreicht vom Churfürstenrang bis

25) History IV, 303.

26) Musical. Lexicon S. 577.

27) Saggio di Contrappunto II, 314. Dort steht auch noch Spira statt Spiga, und 1698 statt 1695.

28) History III, 535. Auch Busby (hist. of music) muß es nachpappeln und sein Uebersetzer Michaelis den Deutschen die Neuigkeit vorlegen.

auf den Thron des mächtigsten Volkes der Erde, und war dem Papst und dem Prätendenten gegenüber in eine Stellung gerathen, die für katholische Diener sehr peinlich sein mußte. Es schien, als ob nun bei Steffani diejenige Kunst, welche ihn unsterblich gemacht hat, wieder die Oberhand gewinnen wolle. Sein neu erwachter Eifer war für Deutschland fast ganz verloren, wurde aber für England so folgenreich, als ob er an Ort und Stelle gewesen wäre. Mehrere Jahre vor Händel hatte ein anderer Preuße, Christoph Pepusch, geboren in Berlin 1667, in London seinen bleibenden Wohnsitz genommen. Pepusch componirte mancherlei moderne Sachen, doch zog ihn seine Neigung vorzugsweise zu dem gelehrten und historischen Theile der Tonkunst, zu den Compositionen des 16. Jahrhunderts, zu einer Systematik der Schulregeln, zu Träumereien über griechische Musik. In diesen Jahren begann die musikalische Wanderung nach der reichen Insel; lebende Meister und die Werke der Vergangenheit schienen dort gleich eifrig eine neue Heimath zu suchen. Als die Fluth immer höher anschwoll, entwarf namentlich Pepusch einen Plan, um den Strom der Musik und Musikweise der Vorzeit in ein besonderes Bette zu leiten. So entstand die Akademie für alte Musik (Academy of antient Musick), schon 1710, in einem der merkwürdigsten Jahre für die englische Musikgeschichte, in dem der Heros der neuen Musik zu ihnen kam und der Kunst der alten Meister eine besondere Hütte erbaut wurde. Das Institut hat sich nicht ganz vor den Verirrungen bewahrt, in die antiquarische Gesellschaften so leicht gerathen, doch ist es der Kunst förderlich gewesen; durchweg hielten die Mitglieder auch Händel für einen achtbaren Meister, freilich nicht immer und nicht alle. Die berühmtesten Größen auf dem Festlande wurden nach und nach als Ehrenmitglieder eingeschrieben. Zu diesen gehörte auch Bischof Steffani, ja in Wahrheit setzten sie ihn obenan. Sein lieber Schüler Joh. Galliard, von dem wir noch öfter sprechen werden, war unter den Gründern.[29]) Steffani bewies der Akademie die freund-

29) Hawkins, An Account of the Institution and Progress of the Academy of Antient Music, by a Member. London 1770. Außerordentlich dürftig. Wieder abgedruckt in den Memoirs, anecdotes, facts and opinions by Laetitia-Matilda Hawkins. London 1824. 2 Bde. I, 337.

lichste Aufmerksamkeit. Als sie auf dem Festlande immer allgemeiner zur Anerkennung gelangte, gab sie sich eine Verfassung, die ihrem öffentlichen Ansehen mehr entsprach, und erwählte freiwillig den Bischof lebenslänglich zu ihrem Präsidenten. Das geschah 1724. Verschiedene Rücksichten, Dankbarkeit für das ihnen bewiesene Wohlwollen sowie für die musikalischen Manuscripte, und das Bestreben die erste musikalische Autorität an ihrer Spitze zu haben, wiesen vereint auf den verehrungswürdigen siebzigjährigen Greis hin. Er nahm die Wahl an und sprach in einem sehr schönen verbindlichen Schreiben der Akademie seinen Dank aus. Die musikalischen Geschenke nun, welche er der Gesellschaft von Zeit zu Zeit übersandte, enthalten diejenigen seiner letzten Compositionen, mit denen er Ursache hatte zufrieden zu sein. Man mußte aber den Tonsetzer errathen, denn der Ueberschrift zufolge rührten sie nicht von Steffani, sondern von Gregorio Piva her. Meinte der berühmte Mann die Verstellung ernstlich, was sich bezweifeln läßt, so räumte er dem Vorurtheil gegen eine zwiefache Profession, die musikalische und die geheimräthliche, auf seine eigenen Tondichtungen einen so großen Einfluß ein, daß fortan sein Secretär Piva den Namen dazu hergeben mußte und er also Miene machte, die Erzeugnisse seiner Harfe seiner Sackpfeife (piva) zuzuschreiben. Mit der ihm eignen Schalkheit wußte er dann bei Uebersendung solcher Schätze an die Akademie die dritte Hand zu bilden, durch welche ein gewisser Piva sich erlaube, wieder einige geringe Proben seines Fleißes vorzulegen. Auf diese Weise ist das beste seiner letzten Arbeiten ebenfalls erhalten.

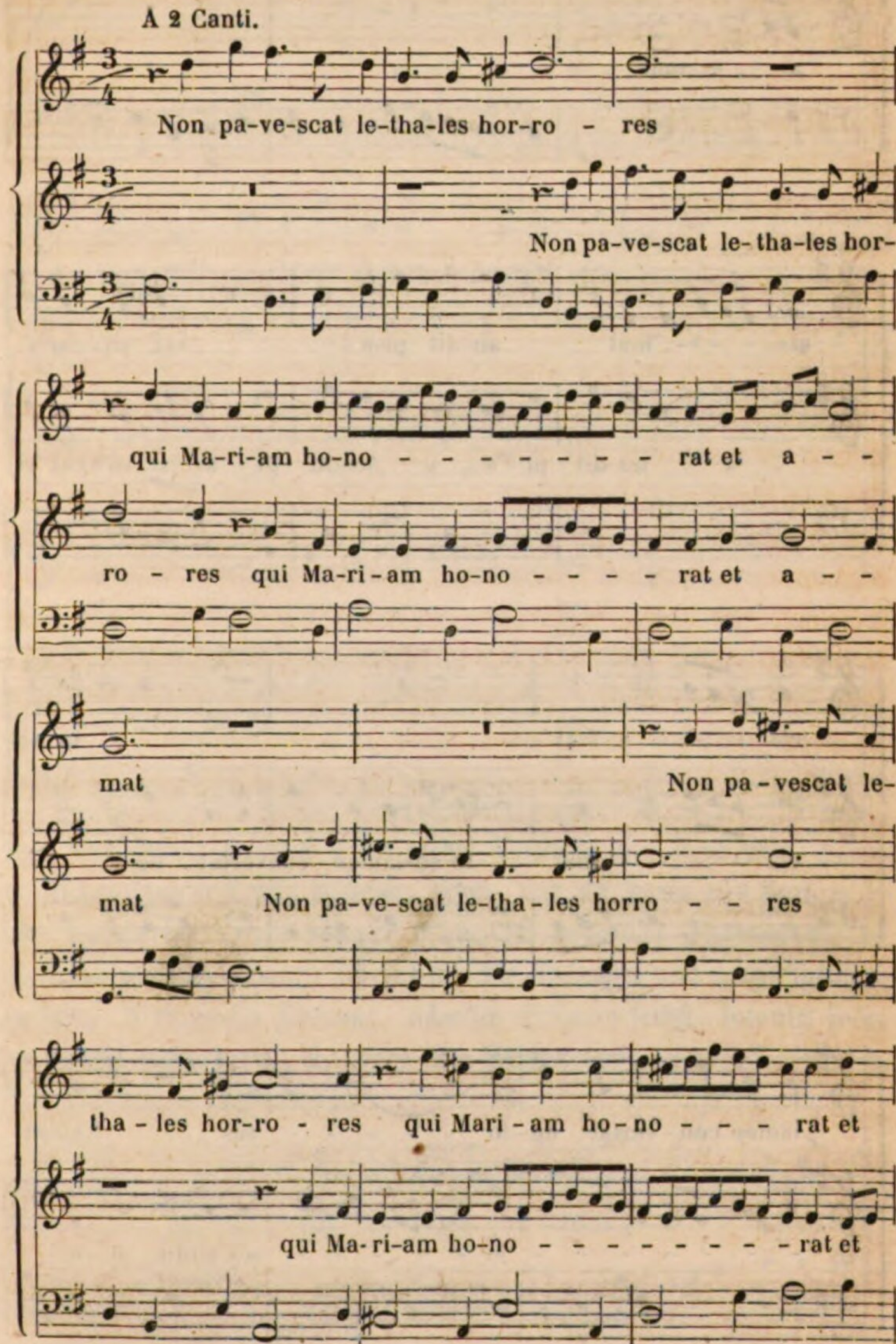
Die Gründung der Akademie, die durchaus nicht von Musikern ersten Ranges ausging, hing doch mit Bestrebungen großer Tonkünstler der Gegenwart eng zusammen. Man hielt die alte Musik nicht für veraltet, sondern für ein Muster, dem nachzueifern jedem lebenden Meister zur Ehre gereiche. Die Motetten und Madrigale früherer Zeiten lebten kurz nach 1700 gleichsam wieder auf, besonders durch Lotti's gelungene Nachbildungen. Es entstand ein förmlicher Wetteifer, den Alten nach- und wo möglich gleichzukommen. Außer Palestrina's Motetten betrachtete man namentlich auch die Madrigale für fünf Singstimmen, die Luca Marenzio († 1599) zur Vollendung brachte, als unübertreffliche Muster. Wir werden im fol-
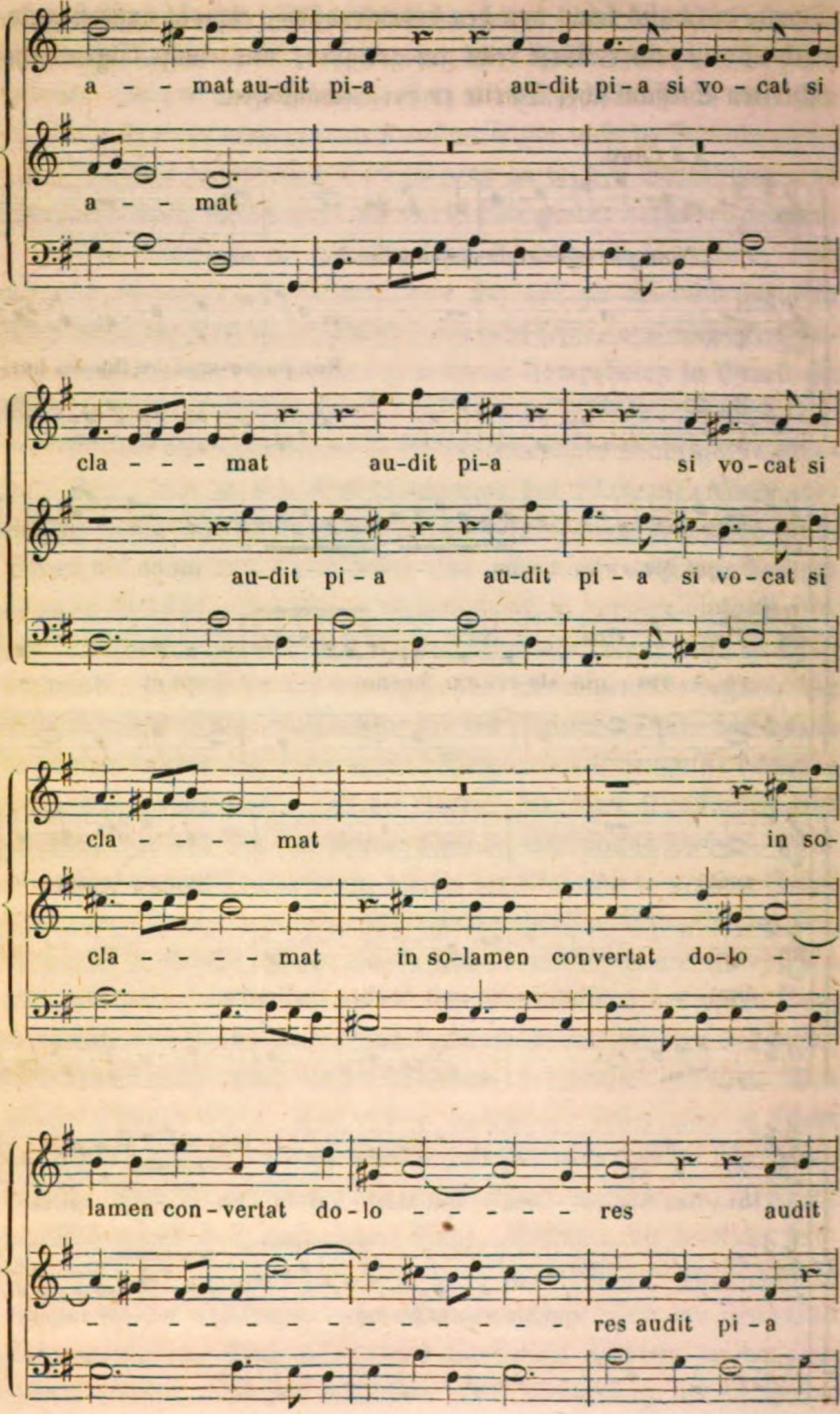
genden Bande eine lustige Geschichte hören, wie die Vorliebe der Akademie für solche Madrigale dem Gio. Bononcini zum Fallstrick wurde. Man versteht Händel's Zeit nur halb, wenn man diese ihre Neigung zu einer vergangenen Kunstweise hin nicht in Betracht zieht. Was Steffani in lebhafter Betheiligung an solchen Bemühungen zu Stande brachte, davon habe ich vier Stücke wieder auffinden können. Das kleinste ist ein dreistimmiges Madrigal »Al rigor«, auch als »La Spagnola« bezeichnet, was sich auf die Melodie beziehen mag, denn der Text ist italienisch; eine sehr feine, aus mehreren kleinen Nachahmungen zusammen geflochtene Composition in Gmoll für Cantus, Alt und Tenor.

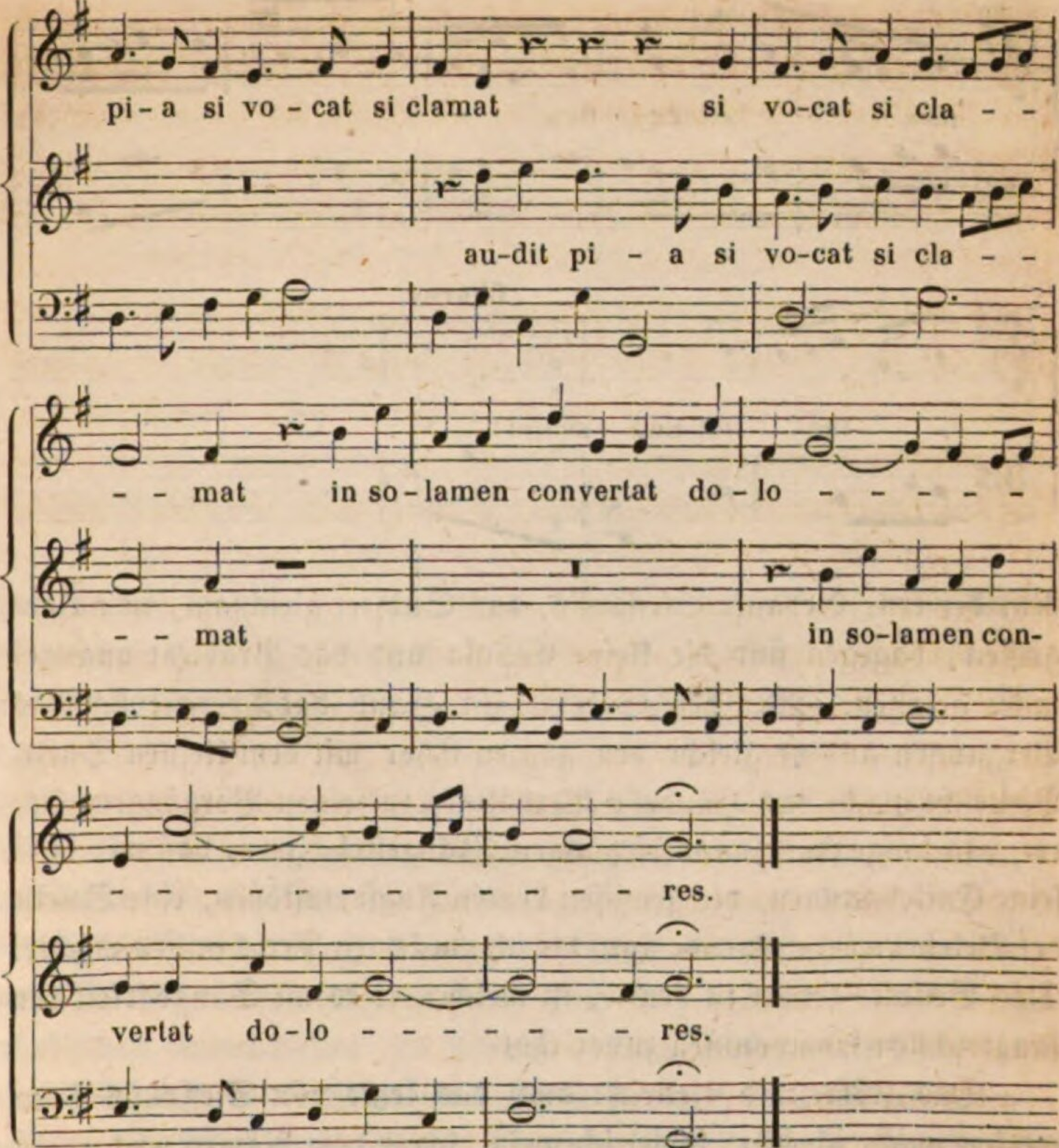
Größer und bedeutender ist ein fünfstimmiges Madrigal »Getta- no i Rè«, das in den Versammlungen der Akademie häufig gesungen wurde und in seiner Art unübertrefflich genannt werden muß. Schon die ersten drei Takte stellen eine gehaltvolle originelle Composition in Aussicht. Der Glanz wahrer Kunst ist darüber ausgebreitet. Die Kunstmittel sind mit dem feinsten Sinn für Maaß und Contrast verwandt, so daß in der durchgehends lebendigen Bewegung der Stimmen das ruhige Aufleuchten bei den Worten »ò luci belle« um so überraschender und tiefer wirkt. Dergleichen Erzeugnisse beweisen uns, daß zu Steffani's Zeit die Wurzel der alten Kunstweise noch lebendig war und hin und wieder köstliche Schößlinge trieb.

Eine andere Composition, die bei der Akademie in gleicher Gunst stand, die Motette »Qui diligit Mariam« für fünf Singstimmen und Orgelbaß in Gdur, ist dadurch so leicht verständlich und so einheitlich geworden, daß sich die Worte und Tongedanken des ersten Chores durch das Ganze ziehen; sie kommen zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse vor, sind aber immer verschieden gestaltet. Den langen schönen Chor »Hec mater pulchrae« sollte man in seiner durchsichtigen Klarheit und Frische fast für eine Händel'sche Arbeit halten. Eine Rückwirkung von Händel auf Steffani anzunehmen, berechtigen uns auch noch andere Sätze. Entstand die herrliche Motette erst nach dem Utrechter Te Deum, was ziemlich gewiß ist, so macht uns die Erklärung dieser Verwandtschaft nicht die geringsten Schwierigkeiten. Daß andrerseits Steffani's Motette wieder auf Händel wirkte, läßt sich beweisen. Der vierte Satz ist ein kleines

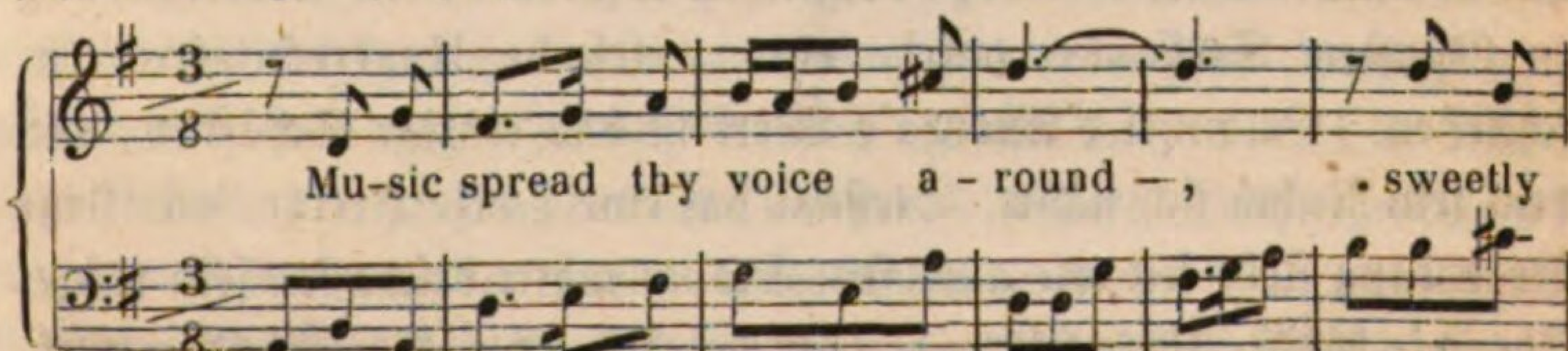
Duett, durchaus keins von den bedeutendsten, obwohl äußerst melodisch und in seiner Kürze recht gut geeignet, uns einige Eigenthümlichkeiten Steffani'scher Duette zu veranschaulichen.

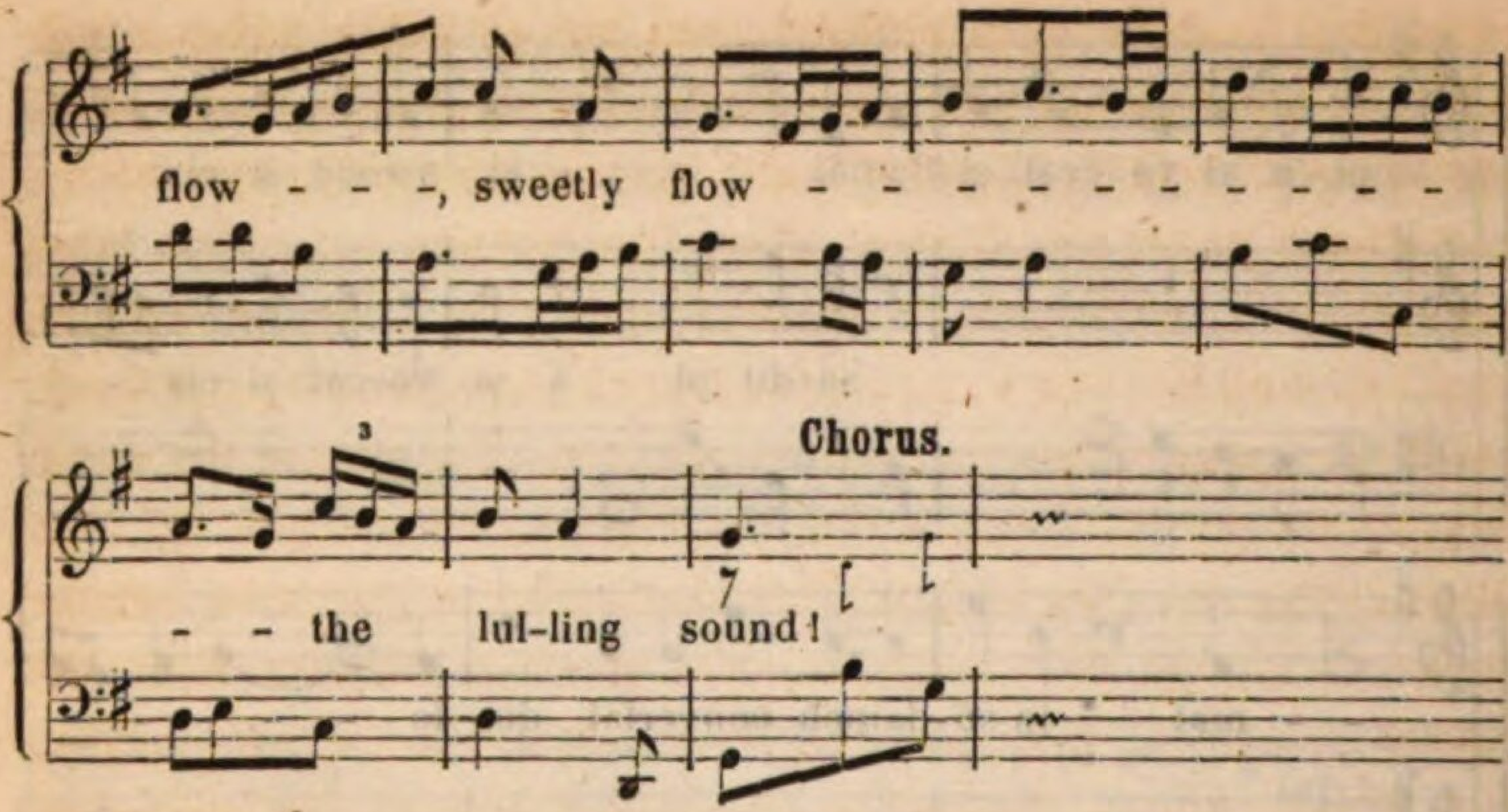



a - - mat au-dit pi-a au-dit pi-a si vo-cat si
a - - mat
cla - - - mat au-dit pi-a si vo-cat si
au-dit pi-a au-dit pi-a si vo-cat si
cla - - - - mat in so-
cla - - - - mat in so-lamen convertat do-lo - -
lamen con-vertat do-lo - - - - - - res audit
- - - - - - - - - - - - - - - res audit pi-a



Die Annahme, Händel habe dieses Stück in der Akademie, deren Aufführungen er fleißig besuchte, gehört und sich dann aus dem, was ihm davon im Kopfe hängen blieb, die prächtige Chormelodie im Salomo zurechtgesummt, scheint mir die einfachste und vergnüglichste zu sein. Der zweite Discant, nämlich Salomo selbst, intonirt solo, die Musik auffordernd, sie möge ihre Stimme erschallen lassen und in süßen Klängen hinfließen:





Nur der erste Gedanke Steffani's, das Subject gleichsam, ist aufgegriffen, dagegen sind die kleine Copula und das Prädicat unangetastet gelassen. Wer den Salomo zur Hand hat, bereite sich das Vergnügen und vergleiche den ganzen Chor mit dem kleinen Duett. Vielleicht macht das Händel's Verhältniß zu seinen Vorgängern klarer, als lange Auseinandersetzungen. Ich gestehe gern, daß mir diese seine Entlehnungen, die gewissen Leuten Angst einflößen, eine Quelle der Belehrung und Freude sind, die ich um keinen Preis missen möchte. Das Beispiel gehört zu denen, in welchen er es an Sangbarkeit den sangreichsten Componisten zuvor thut.

Das größte und vielleicht auch das letzte von Steffani's Tonwerken mache ich hier, soviel ich weiß, sogar dem Namen nach zuerst bekannt. Es ist ein großes Stabat mater. Die Handschrift, die ich sah, steht mit dem berühmt gewordenen Stabat mater von Astorga in einem Bande und ist diesem an Umfang ziemlich gleich. Wenn ich hinzufüge, daß Steffani's Composition ihm auch an Kunst ebenbürtig ist, so möge man dies nicht für eine jener billigen Phrasen halten, durch welche unbekannte Werke zweiten und dritten Ranges so oft mit bekannteren erster Größe verglichen werden. Eine Uebertreibung zu Gunsten Steffani's würde eine zwiefache Ungerechtigkeit einschließen. Emanuel d'Astorga's Werk ist das einzige Schäflein, von dem sein Ruhm sich nährt, Steffani hat eine ganze Heerde, und seine Bedeutung steht fest wie auch sein Stabat mater beschaffen sein möge. Aber die kühlste Untersuchung muß gestehen, daß hier eine der merk-

würdigsten Tondichtungen vorliegt, von der es völlig unbegreiflich ist wie sie nur so lange verborgen bleiben konnte, um so mehr, da es wahrscheinlich derselbe Band ist, auf den alle Abschriften von Astorga's Stabat mater zurückgehen. Einer Vergleichung mit diesem kann man sich kaum entschlagen, die Compositionen sind aber so verschieden, daß man sie nicht leichter und besser erklären könnte, als durch eine Aufführung unmittelbar hinter einander. Bei einigen der zwölf Sätze würde sich die Neigung für den Baron, bei anderen für den Bischof erklären. Der Eingang des letzten Chores »Quando corpus morietur« ist dem Astorga am schönsten gerathen, aber den Chor als Ganzes betrachtet, muß man Steffani's Arbeit den Vorzug geben. Aus einigen Sätzen leuchtet die Verschiedenheit der Auffassung so stark hervor, daß sie eine Abschätzung kaum zulassen, und beide Meister waren befähigt genug ihre Absicht zu erreichen; doch würde ich dem einfachen und doch kunstvollen Chore des Astorga »Virgo virginum plaeclara« vor dem mystischen Terzett des Steffani den Vorzug geben, eben wegen seiner Eindringlichkeit und Faßlichkeit, aus demselben Grunde aber auch dem Chor Steffani's »Fac me plagis« vor einem Baßsolo des Barons. Im Ganzen genommen, erscheint Astorga vorzugsweise als edel, Steffani vorzugsweise als kirchlich. Das Tiefe und Feierliche haben beide gemein, doch auch dies wieder mit einem erheblichen Unterschiede. In Astorga's Tondichtung waltet das Individuelle, das Persönliche vor, und so hat man sie auch immer aufgefaßt; sein Werk wäre schwächlich, wenn es nicht darin seine Stärke hätte. Für die schmerzvollen Accente, mit denen er uns überrascht, suchen wir nach Erklärungen, nicht im Texte oder in kirchlichen Vorgängen, sondern in unglücklichen Schicksalen seines eigenen Lebens. Bei Steffani wird uns das niemals in den Sinn kommen. Wie tief und schmerzensreich intonirt bei ihm der zweite Sopran »stabat mater«, und von welcher Gewalt ist darauf der herrliche sechsstimmige Chor! wie wirkt der vierte »pro peccatis«, und wie wundervoll kunstreich ist der sechste »eja mater«! Aber das Leben des Tonsetzers, wüßten wir auch noch viel mehr davon, als wir wissen, würde uns diese Gestalten schwerlich deutlicher machen, als Text, Kirchengebrauch und die Bedeutung der Sache thun können; wenn uns auch das Werk der schönste Beweis ist, daß der kleine freundliche Mann unter

seinem zarten Aeußeren ein tiefes Innenleben nährte. Der ganze Unterschied zwischen Steffani und Astorga ist, in zwei Worten, der zwischen Mystik und Romantik. Was Astorga als der später Lebende an moderner, an populärer Haltung, was er als der im Unglück erwachsene Mensch an einigen ergreifend leidenschaftlichen Sätzen voraus hat, das bringt Steffani wieder ein durch ein einheitliches, kirchlich feierliches Ganzes und durch den wunderbaren, Astorga weit überragenden Tiefsinn seines Contrapunkts. Das Werk ist voll und merkwürdig instrumentirt: Violine 1 & 2, Viola 1 & 2 & 3 und Violoncell; 6 Singstimmen, 6 Instrumente und Orgel. Die Instrumente haben wesentlich das was der Gesang hat, mitunter direct begleitend, mitunter in freier Verwebung. Hier ist eine merkliche Abweichung von Händel und eher eine Verwandtschaft mit Bach zu bemerken; in Wahrheit ist es aber nur die veredelte und vervollkommnete italienische Weise Chöre zu bauen. Auch die Soli sind zum Theil mehrstimmig begleitet, und es steckt alles voller Contrapunkte. Für eine jetzige Aufführung liegt das Werk ganz fertig da. Wie die Sachen nun einmal stehen — ich will sagen: weil wir für die Duette keine Sänger haben —, dürfte das Stabat mater diejenige Composition sein, durch welche uns der entfremdete Meister zuerst wieder nahe treten könnte. Bis es gedruckt ist, wird es mir ein Vergnügen sein, deutschen Gesangvereinen eine richtige Abschrift zu vermitteln.

Weitere Reisen pflegte Steffani in seinen letzten Lebensjahren zu vermeiden, doch wurde die Furcht davor im Jahre 1729 durch das Verlangen überwunden, seine Verwandten, seinen Geburtsort und die italienischen Kunstgenossen noch einmal zu sehen. Was ihn eben jetzt dazu bewog, hat niemand bemerkt, obwohl es so nahe lag: Händel's Gesellschaft nämlich. Dieser machte in demselben Jahre seine zweite Reise nach Italien, um auf eigene Rechnung neue Sänger anzuwerben, da seine bisherige Bande durch die Zersplitterung der königlichen Opernakademie auseinander stob. Ein Brief Händel's aus Venedig vom März 1729 bestätigt die Angabe, daß sie den Winter über in Italien hin und her zogen und im Sommer wieder nach Deutschland zurück gingen. In den Ostern waren sie längere Zeit in Rom. Corelli war gestorben, Alessandro Scarlatti auch, aber der alte Cardinal Ottoboni hielt noch immer seine Montagabend-Musiken.

Hier feierte die Gesangkunst des 74jährigen Steffani einen selbst unter Italienern seltenen Triumph. Mitunter nämlich, wenn er besonders aufgelegt war oder wenn der Hauptsänger fehlte, übernahm er den Vortrag. Seine Stimme war nur eben laut genug, um im Saale gehört zu werden, aber in dem keuschen Ausdruck, in der feinen anmuthigen reinen Singart hatte er noch jetzt kaum seines gleichen. So urtheilte Händel.

Die nächsten Monate hielt er sich wieder in Hannover auf. Als er im folgenden Jahre einer öffentlichen Angelegenheit wegen nach Frankfurt reisen mußte, erkrankte er dort und starb in wenig Tagen, 75 Jahre alt, 1730.

Man muß es beklagen, daß er nicht den Gedanken faßte seine Tonwerke gesammelt in den Druck zu geben. Aber seine Bescheidenheit ging fast über das Maaß; er that zu wenig, was Marcello zu viel that. Den Ruhm Marcello's hätte er längst haben können, auch längst haben sollen. Den Marcello konnte die Musik zur Noth entbehren, Steffani nicht.

Sein Bildniß habe ich nirgends sehen können. Auch dem Hawkins muß es unbekannt geblieben sein, sonst hätte er es gewiß in seine Geschichte aufgenommen. Gerber zufolge soll er mit auf Scotti's Parnaß stehen, einem musikalischen Bilderbogen, der mit 42 Bildnissen meistentheils italienischer Tonkünstler zu Florenz herauskam[30]); also dürfte wohl noch irgendwo in Italien ein gutes Originalbild stecken. Sein Körper hatte kaum die mittlere Mannesgröße, anstrengende Studien hatten die ohnehin schwächliche Constitution noch mehr mitgenommen. Geist, Klugheit und Milde sprach aus seinen Zügen. Von Natur war er ernsthaft und nachdenkend, doch in Gesprächen ausnehmend freundlich und wohlwollend. In guter Gesellschaft wußte er bis in sein hohes Alter jugendliche scherzhafte Lebendigkeit mit der feinsten Höflichkeit zu verbinden. Höflichkeit verließ ihn niemals. Dies ist das Bild, welches uns Händel von seinem väterlichen Freunde hinterlassen hat.

Händel stand in dem bildsamsten Alter als er mit Steffani zu-

---

30) Gerber, Neues Lexicon der Tonkünstler. Leipzig 1812. 4 Bde. IV, 726.

sammen traf. Wer seine Natur aufmerksam erforscht, dem wird nicht entgehen, daß er bei sehr verschiedenem Charakter nicht bloß Steffani's Kunst, sondern auch sein Betragen, seine Sitten auf sich wirken ließ und manches davon annahm. Im Ganzen war seine Natur, wir wissen es, mehr für das Zufahren, aber er sah nur zu gut, wie viel sich oft mit Steffani'scher Gelindigkeit erzielen ließ. Noch eine Eigenheit hatte der Bischof, die so ganz für Händel geschaffen war. Steffani hielt bei musikalischen Aufführungen streng darauf, daß die Sänger sich an das banden, was vorgeschrieben war; auch in den Gesangverzierungen duldete er weder mehr noch anderes, als was auf Noten stand. Was übereinstimmend in allen Büchern von seiner Direction berichtet wird, will für ihn fast etwas verkleinerlich ausfallen; aber ich halte es für ein Märchen. Die Leitung der Oper, heißt es, brachte ihm mehr Verdruß als Freude, die Operisten hatten schlecht memorirt, waren ungelehrig und widerspenstig, so daß das bezweckte Vergnügen oft in einen ärgerlichen Wirrwarr auslief. Prinz Georg meinte dem Unwesen durch sein höheres Ansehen steuern zu können, erbat sich den Taktstock, machte die Sache aber nur schlimmer, und retirirte mit dem Geständniß, er wolle lieber 50,000 Soldaten, als eine Bande Musikanten anführen. Das Histörchen schreibt sich von Hawkins her[31]), also von einem Berichterstatter, dessen Untrüglichkeit wir schon kennen. Ein Prinz, der hier zugleich Brodherr war, hat doch wohl einfachere Mittel, seine musikalischen Diener zum Gehorsam zu bringen. Sieht man auf den Charakter der dabei Betheiligten, so muß sich die Sache ganz anders verhalten. Weil Steffani mit kaum zu bemerkender Anstrengung die Aufführungen leitete, hielt der Prinz eine musikalische Direction für so leicht und doch auch wieder für so anziehend, daß er selber Lust dazu bekam. Als er nun den Versuch machte, gingen die ersten Takte so leidlich, aber bald gerieth die Harmonie in Aufruhr, die Noten flimmerten ihm vor den

31) History IV, 288—89. Der leichtgläubige Gerber ereifert sich ordentlich: „Die Operisten wußten öfters nicht einmahl ihre Rollen auswendig; sie waren entweder aus Muthwillen oder aus Dummheit so nachläßig, daß sie mehrentheils die Zuschauer mißvergnügt machten. Steffani war über das niederträchtige Benehmen seiner Sänger und Sängerinnen äußerst entrüstet." Lexicon der Tonkünstler II, 565.

Augen, und nach einiger Quälerei wußte er sich durch die angeführten Worte schnell aus der Verlegenheit zu helfen. Hiernach hat es mit der Capellmeisterschaft des Prinzen sicherlich seine Richtigkeit, doch die weiteren Umstände hat Sir John verdreht, wir stellen sie also auf seine Rechnung. Selbst wenn die Quelle unverdächtiger wäre, als sie ist, müßte man ihr hier den Glauben versagen, weil die ganze Streitgeschichte nur dadurch entstehen konnte, daß Vorstellungen einer späteren Zeit in die ganz veränderten Verhältnisse einer früheren übertragen wurden. Fast das einzige Gute, was die damaligen deutschen Hofopern auszeichnete, war eben die Eintracht, das allgemeine Vergnügen. Sie wurden keineswegs von lauter dienstpflichtigen Sängern aufgeführt. Für die Hauptrollen mußte man freilich geschulte Sänger haben, da die Kräfte der vornehmen Dilettanten selten soweit reichten; aber im übrigen waren Zuhörer und Mitglieder so wenig geschieden, daß die Opern ebenso sehr vom Hofe als für den Hof gegeben wurden. Ein halbes Dutzend fürstlicher Personen nebst dem jugendlichen Theile der Hofsuite auf der Bühne zu sehen, war etwas ganz Gewöhnliches, und ihre Mitwirkung beschränkte sich keineswegs auf das Ballet. Ein derartiges Personal kann sich wohl stümperhaft, aber niemals trotzig benehmen, am allerwenigsten einem Steffani gegenüber.

Wenn nun gar Zeitgenossen die schöne Ordnung der Musikaufführungen zu Hannover als ein Muster anpreisen, so darf man obige Geschichte doch wohl für das halten, was sie ist. Mattheson sagt: „Der ehmalige Regente bey der Instrumental-Musik, oder Concertmeister zu Hannover, Signore Farinelli, ein Oheim (wie ich aus guter Hand vernehme) des itzo berühmten Sängers dieses Nahmens, hatte die löbliche Gewohnheit, daß er, vor der Anhebung z. E. einer Ouvertür selbst eine Violine rein stimmte, und zwar mit Bogenstrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geschehen, strich er sie dem ersten Violinisten, eine Saite nach der andern, so lange vor, bis beide gantz richtig zusammenstimmten. Hernach that der erste Violinist die Runde, bei einem ieden insonderheit, und machte es eben so. Wenn nun einer fertig war, muste er seine Geige alsobald niederlegen, und sie so lange unberührt liegen lassen, bis alle andre, auf eben dieselbe Weise, gestimmet hatten; g, $\bar{d}$, a, $\bar{\bar{e}}$, in der Ordnung.

Und solches that eine schöne Wirkung. Bey uns stimmen sie alle zugleich, und halten das Instrument unter dem Arm. Das gibt niemahls eine rechte Reinigkeit."[32]) Das betrifft anscheinend eine Kleinigkeit; aber diese Kleinigkeit würde nie erzählt sein, wenn man je gehört hätte, die Aufführungen selbst gingen unordentlich. Der Concertmeister und Violinist Farinelli war ebenfalls eine merkwürdige Persönlichkeit und hatte auch eine starke politische Ader. Man weiß aber nicht einmal seinen Vornamen. Muthmaaßlich war es derselbe Künstler, der zu Toulouse einem Mitbewerber freiwillig die Capellmeisterstelle abtrat; denn ohne in Frankreich gewesen zu sein, hätte er als Italiener in Deutschland doch wohl nicht einer der Heerführer der französischen Musik werden können. In Hannover finden wir ihn schon um 1680. Er war ein reiner Instrumentalcomponist und nahm dem Steffani gegenüber, der als solcher niemals bedeutend war noch sein wollte, eine ganz selbständige Stellung ein. Ich sagte schon vorhin, daß zu dieser Zeit Instrumentalmusik und französische Musik für gleichbedeutend galt. Die Musik schied sich also in Hannover bestimmter als an den meisten übrigen Orten in zwei gleichbesetzte Lager: die Kammermusik war italienisch, die Capellmusik französisch. Selbst für Hannover mußte Händel wieder derjenige sein, der die getrennten Gattungen vereinigte. Oben Seite 48 erzählte uns Telemann: „Die Capellen zu Hannover und Braunschweig gaben mir Gelegenheit, dort die französische Schreibart und hier die theatralische, bei beiden aber überhaupt die italienische näher kennen zu lernen." Der Widerspruch, der darin zu liegen scheint, daß er bei einer französischen Capelle italienische Musik kennen gelernt haben will, löst sich einfach, da wir wissen, daß er an Steffani dachte. Aber ohne genaue Kenntniß der Verhältnisse sind Telemann's knappe Worte nicht zu verstehen. In einem früheren Aufsatze über sein Leben drückte er sich zwar verständlicher, aber auch unrichtiger aus, wenn er in Hannover die französische und in Braunschweig die italienische Schreibart gelernt haben wollte[33]); was Winterfeld zu der Behauptung verleitete: „Welsche

32) Vollk. Capellmeister S. 483.

33) Grosse General-Baß-Schule S. 163. Von Hannover reimt er:

Hier ist der beste Kern von Frankreichs Wissenschaft
Zu einem hohen Baum und reiffer Frucht gediehen.

Tonkunst stand zu [Braunschweig-] Wolfenbüttel in vorzüglichem Ansehen, in Hannover wurde französische am meisten geachtet und geübt.“[34]) Telemann sprach doch nur von den Capellen, und warum Winterfeld sich nicht an die berichtigende spätere Mittheilung hielt, weiß ich mir nicht zu erklären. Die Capelle zu Hannover zehrte vorzugsweise von Lully. Im Sommer 1681, als die Königin von Dänemark in Herrenhausen war, bemerkt ein Festbeschreiber: „Die Französischen Violinisten spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Tafel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lullii hören, welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte.“[35]) Farinelli selbst, der in dieser Zeit eine Reise nach Copenhagen that und von dem dortigen Könige in den Ritterstand erhoben wurde, hat keine größere Werke bekannt gemacht, vielleicht gar keine solche geschrieben, er hatte seine Stärke in Tänzen und dergleichen Munterkeiten. Ein kleiner Tanz, der nicht einmal ihm gehörte, sondern spanischen Ursprungs ist, Follia d. i. Thorheit genannt, trug seinen Namen am weitesten; sein Verdienst dabei war, daß er die einfachen Töne für sein Instrument als Thema benutzte, um darüber zu phantasiren. In England nannte man das Stück deßhalb »Farinell's Ground« und sang Spott- und Schlemperlieder darauf ab[36]). Außer der Violine war in dem Orchester zu

---

34) Ev. Kirchengesang III, 68.

35) v. Malortie, der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August S. 82.

36) Der Bänkelsänger Tom D'Urfey richtete auf diesen Ton sein »Joy to great Ceasar«. Er schilderte die Papisten als Englands Friedensstörer, daher Addison (in der Zeitschrift The Guardian 1713, Nr. 67) witzelt, Freund Tom habe des Papisten Farinelli's Musik gegen den Papst selbst gekehrt. Später schrieben noch mehrere englische und italienische Musiker Variationen über die kleine Melodie; man nannte die ganzen Musikstücke Folies, musikalische Phantasien. Die bedeutendsten sind die von Corelli und Vivaldi. Corelli war dem Concertmeister zu Hannover, einem der ersten Geiger seiner Zeit, befreundet und hielt sich auf seinen Kunstreisen durch Deutschland 1680—85 längere Zeit in Hannover auf. Ueber das Thema machte er 24 Variationen, gedruckt 1700 als die zwölfte oder letzte Sonate in seinem berühmtesten Werke, der Opera quinta. Diese Compositionen sind der Königin von Preußen, einer Prinzessin von Hannover, gewidmet. Vivaldi benutzte die Follia in seinem Op. 1 ebenfalls für die zwölfte Sonate. An das Beliebtwerden dieser Melodie knüpft sich noch ein Umstand von allgemeinerem Interesse. Erst

Hannover auch die Oboe vorzüglich gut besetzt.[37]) Oboen und Violinen, die Hauptstützen der alten Instrumentalmusik, waren schon

---

zu Farinelli's Zeiten, mithin hauptsächlich durch ihn, fand die spanische Tanzart in Deutschland Eingang und wurde damals den Modethorheiten beigezählt. Wir sehen es recht deutlich aus der alten hamburgischen Oper „Die großmüthige Thalestris oder letzte Königin der Amazonen" vom Jahr 1690. Hier führt Postel den Narren „in einem Kleide nach der allerneuesten Mode" ein und läßt ihn sagen:

— — — „Was nun vor allen
Galanten Leuten sol gefallen,
Muß insgemein
Les Folies d'Espagne seyn.
Die Thorheit komt numehr zu solchen Dingen,
Daß alle Welt sich damit auß wil ziehren
Im Tantzen, Spielen, Singen.
Um Complaisant zu seyn in allen Sachen,
Wil ich auch eins die Spansche Thorheit machen.
Holla laquais! Apporte la Guitarre.

Ein Diener bringt eine Guitarre. Er battiret auf der Guitarre die folies d'Espagne, und singet hernach auf selbige folgende Aria: Laß Schönste laß doch dein Hertze bewegen" rc. Ein neuer Tanz und ein neues Instrument kamen zusammen. Hier haben wir den Zeitpunkt, wo die alte deutsche Laute von der Guitarre verdrängt wurde.

Die Folies haben übrigens nie das volle Bürgerrecht unter uns erlangen können, wie so viele französische, englische und italienische Tänze; ihnen fehlte eine bestimmte musikalische Eigenthümlichkeit. Mattheson will sie „auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung" gerechnet haben. Vollk. Capellmeister S. 230. Es sind eher Thorheiten als Tänze, mag auch die Einfalt der Melodien löblich sein. Unter unsern Musikanten wurden sie als eine ausländische simple Seltenheit sprichwörtlich. „Der ehrliche Bremer Johann Reintjes, ein guter Philosophus, war Organist an der lutherischen neuen Kirche zu Amsterdam. Wie er, nach gehaltenem Probespiel, da er ehedem bey der lutherischen alten Kirche Organist werden solte, zu den Kirchenvorstehern gerufen wurde, und man zweifelte ob er lutherisch oder calvinisch wäre, ihn aber doch auf eine höfliche Art darum sondiren wollte, sagte der Präses: mein Herr, sie werden doch wohl den Synod von Dordrecht kennen? Da meinte Reintjes, es würde ohne Zweifel ein Schwesterchen seyn von der Folie d'Espagne, und antwortete ganz eifrig: nein, ich habe das Ding nimmer gesehen; aber geben sie mir es auf Noten, so werde ichs wohl gleich spielen können." Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1763. 4. II, 473.

37) „Den 5ten Junii dieses Jahrs [1706] muste er [Mattheson], in gewissen, wichtigen königl. Geschäfften, nach Hanover reisen, woselbst er beiläufig die dasigen Virtuosen, absonderlich aber die auserlesenste Bande Hoboisten hörte, auch mit dem berühmten Farinelli, Venturini rc. Bekanntschafft machte." Ehrenpforte S. 195.

damals zu einer Vollkommenheit gediehen, welche die übrigen Blase-Instrumente erst nach und nach erreichten. In der Violine sind wir hoffentlich nicht zurückgeschritten, in der Oboe gewiß. Die Ordnung der Musik in Hannover erscheint in jeder Beziehung als musterhaft. Und hier will ich nur gleich die bis zur Gewißheit sichere Vermuthung wagen, daß es diese Capelle war, für die Händel seine werthvollste Orchestermusik, nämlich die ersten sogen. Oboenconcerte componirte.

Gern wüßte man noch mehr über den Zustand der Tonkunst an diesem merkwürdigen Hofe und unter so merkwürdigen Leitern, als Steffani, Farinelli und Händel waren. Auch dürfte es gut sein, durch Hervorhebung von solchen Nebendingen, die bisher garnicht beachtet sind, zu beweisen, daß der Hof Hannover einen gesunderen geistigen Gehalt hatte, als die Ansammler und Bloßleger der Scandalgeschichten uns möchten glauben machen. Aber ich bedaure in den Archiven der Stadt so wenig gefunden zu haben, was die alte Musik betrifft. Entweder sind die Quellen bei dem Uebergange der Herrschaft nach England verschleppt, zerstreut, vernichtet, oder ich bin nicht auf die rechte Spur gekommen. Herr von Malortie muß mehr gesehen haben, wenigstens die Besoldungsregister; aber da er die alten braven Musiker nicht einmal würdigt bei Namen genannt zu werden, sondern nur summarisch aufzählt „1 HofOrganist 200 Thlr., 1 Hof-Musikant 700 Thlr., 4 französische Musikanten jeder 116 Thlr., 2 Musikanten jeder 300 Thlr., 13 Trompeter und Pauker jeder 229 Thlr.“ [38]): so können wir weiter nichts daraus ziehen, als die Vermuthung, der Hofmusikant mit 700 Thlrn. werde Farinelli sein sollen. Von Händel ist nicht einmal der Name sichtbar geworden. Es bleibt uns also nur übrig, Mainwaring's kurze Nachrichten mit der Vorsicht, an die wir schon gewöhnt sind, für wahr zu halten. Hiernach hätte besonders die Empfehlung des Baron von Kielmannsegge den Churfürsten vermocht, Händel alsobald einen jährlichen Sold von 1500 Kronen oder 2500 Thalern auszuwerfen, dieser hätte aber die Bestallung erst angenommen, nachdem ihm die englische Reise erlaubt war. [39]) Die 1500 Kronen sind gewiß nur ein englischer Aus-

38) Der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August S. 38.
39) Memoirs p. 71.

druck für eine gute Besoldung, und wir sagen nicht zu wenig, wenn wir Händel's Gehalt auf 1000 Thlr. setzen. Nachdem der Hof sein Spiel gehört und Steffani's Meinung über ihn vernommen, bedurfte er übrigens keiner Empfehlungen mehr, denn was dieses Fürstenhaus immer vorzüglich ausgezeichnet hat und was damals ein wahrer Segen für die Kunst wurde, ist die Vorliebe für reine edle Musik. Händel hatte sein lebelang einen starken Anhalt an der Liebe zur Tonkunst, die in der königl. Familie herrschte, und er sprach es oft und entschieden aus, daß er ohne den beständigen Schutz, den ihm diese Erbtugend gewährte, viel erfolgloser hätte ringen müssen. Wir kommen nun zu seinen Leistungen.

Kammerduette.

*1. Giù nei Tartarei regni. } Vor 1710.
*2. Caro autor di mia doglia. }
*3. Sono liete fortunate. } Hannover 1710—12.
*4. Troppo cruda, troppo fiera.
5. Che vai pensando.
6. Amor, gioie mi porge.
7. Và, speme infida.
8. A mirarvi io son intento.
9. Quando in calma ride.
10. Tacete, ohimè, tacete.
11. Conservate raddoppiate.
12. Tanti strali al sen.
*13. Langue, geme, sospira.
14. Caro autor di mio doglia.
*15. Se tu non lasci amore. Trio: Neapel 1708.
*16. Caro autor di mia doglia. Um 1740.
*17. Quel fior ch'all' alba ride. Am 1. Juli 1741. Trio: Neapel um 1708.
*18. Nò di voi non vuò fidarmi. Am 3. Juli 1741.
*19. Beato in ver chi può. Beatus ille of Horace. Am 31. Oct. 1742.
*20. Nò di voi non vuò fidarmi. Am 2. Novbr. 1742.
*21. Fronda leggiera di mobile. Um 1743.
*22. Ahi nelle sorti umane. Am 31. August 1745.

Von den mit * bezeichneten dreizehn Nummern sind die Originale erhalten. Die Durtonart ist bei Händel um so viel überwiegend, als bei Steffani die Molltonart. Ein anderer Unterschied liegt in der Formgebung. Steffani beantwortet sein Thema gern im Einklange oder in der Octave, Händel in der Quinte wie eine gewöhn-

liche Fuge. In zweifelhaften Fällen möchte man hier eher mit Händel, als mit Steffani rechten.

Giù nei Tartarei regni (1) ist unzweifelhaft das älteste Duett, aber auch das am wenigsten gelungene, obwohl es nicht ohne Werth ist. Er kann es schon in Hamburg nach Steffani's Vorbild gemacht haben; das Vorbild scheint überall hindurch. Der erste Absatz in Emoll ist ein Canon in der Secunde, der zweite eine belebtere Fuge in der Quinte, der dritte ein zweistimmiges Recitativ von fünf Takten, der letzte wieder eine solche Fuge, aber ohne hinreichenden Gegensatz zu der früheren, so daß dem Duett die Mannigfaltigkeit abgeht, durch welche seine übrigen Stücke ein so lebenvolles Ganzes geworden sind. Dem Texte nach besteht zwischen den beiden Sängern, zwei Matronen, ein Gegensatz, der in der Poesie sehr schwülstig und in Händel's Musik garnicht ausgedrückt ist. Hierin sehe ich den besten Beweis einer frühen unreifen Composition.

Auch die folgende Caro autor (2), die ebenfalls auf dem alten zu allererst in Italien gebrauchten Papier steht, möchte man so nennen. Aber die Poesie ist erträglicher und die Musik reicher. Die Versicherung, das Herz werde keinem sonst als dem Urheber der Liebesschmerzen gehören, ist dialogisch ausgesprochen. Später (16) hat Händel dieses Duett in eine andere Tonart gebracht, dabei aber namentlich den letzten Satz »Dagli amori flagellata« ganz umgeändert, nämlich für die schon recht gute Musik das schöne Duett »Per abbatter« aus der Rinald-Cantate benutzt (S. 239). Ganz abweichend behandelte er denselben Text zu Hannover (14) und in vieler Beziehung besser. Die freien Imitationen bei dem ersten kurzen Satze, die canonischen Gänge in der Secunde bei dem zweiten, die ausgeführte ausdrucksvolle Fuge bei dem dritten sind gedankenreich und namentlich die beiden ersten auch ganz im Geiste des Duetts gedacht. Der begleitende Clavierbaß ist eigenthümlich und mannigfaltig. Zu Anfang hat er eine ganz moderne $^{12}/_{8}$-Bewegung, wie sie sonst bei Händel wenig vorkommt, in dem zweiten Satze seinen eigenen, die Harmonie andeutenden Gang, einige Wendungen nach den Singstimmen abgerechnet, aber in der Fuge wird er völlig zu einer dritten Stimme deren Motive die Sänger aufgreifen. Die Benutzung dieser Fuge »Dagli amori flagellata« für den Chor in Acis und Galatea, der
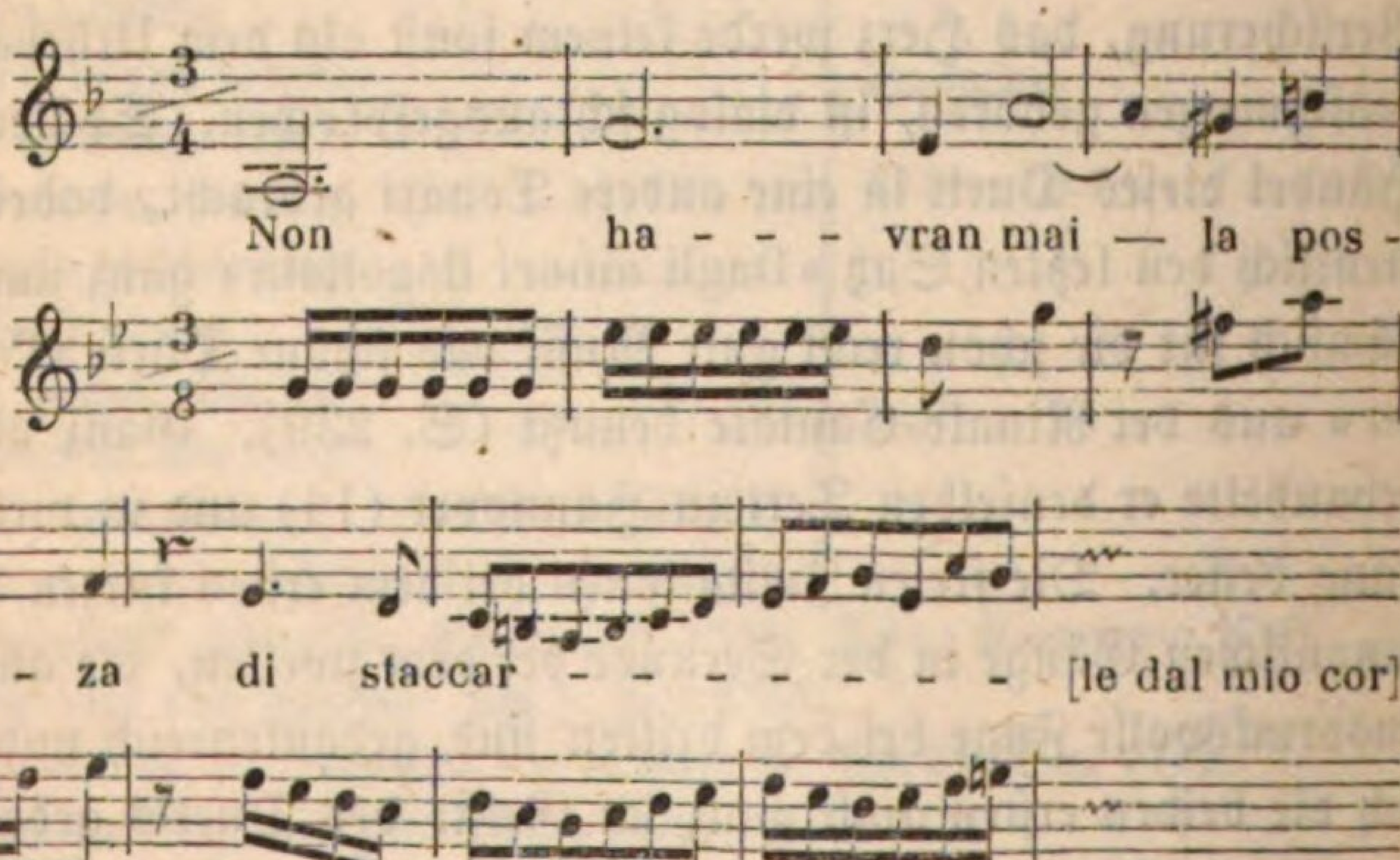
das Nahen des Riesen schildert (Wretched lovers, behold the monster Polyphem), war es gewiß, was Händel späterhin auf den früheren Satz zurückgehen ließ.

Von den dreizehn Duetten, die ich nach Hannover setze, mögen die Nummern 13 und 15 in den nächstfolgenden Jahren in England entstanden sein, oder er hat hier dasselbe Papier benutzt, welches ihm zu seinen englischen Compositionen diente. Mainwaring sagt: zwölf Kammerduette machte er in Hannover und zwei nachher in England.[40]) Da die letzte Angabe durchaus unrichtig ist, mag auch die erste fehl gehen. Abate Ortensio Mauro lieferte die Texte. Es war das erste Werk, mit dem Händel sich an dem dortigen Hofe einbürgerte, und er setzte es ausdrücklich für die Churprinzessin, die nachherige Königin Karoline.

Sono liete fortunate (3), das erste dieser Tonstücke, ist nur kurz. Aus dem letzten Satze, dem inhaltreichsten und längsten von allen dreien, machte Händel die kriegerisch feurige Ouvertüre zum Judas Makkabäus. Aber die Grundgänge der Melodie sind in ganz andere Noten gekleidet.

Duett:

Ouvertüre:



Schon Mainwaring führt die Umbildung an und bemerkt ganz richtig, Händel habe dadurch selbst gestanden, das Motiv sei mehr instrumental als vocal gedacht.[41])

40) Memoirs p. 85 und 154.

41) Memoirs p. 198.

Daß dieses Duett wirklich das erste und das folgende Troppo cruda, troppo fiera (4) das zweite ist, sehen wir aus Händel's Handschrift. Die paar Quartblättchen sind aus Pölchau's Sammlung in die Berliner Bibliothek gekommen. Das erste Stück hat er überschrieben »1 Duetto«, das zweite »2da Altera Duetta«; vor beiden steht sein Name »Hendel«. Die Handschrift zieht noch eines anderen Umstandes wegen die Aufmerksamkeit an sich. Der letzte Satz des zweiten Duettes »A chi spera, dem der hofft, geliebte Augen, macht das Seufzen keine Pein" ist noch viel kritzlicher geschrieben als das übrige, was auch schon über die Maaßen unleserlich ist; er läuft in zitternd hingeworfene Kleckse aus und hat zum Schluß das auffallende, mit anderer Dinte, also später, geschriebene Bekenntniß: „Dieses ist so verwirret geschrieben wie mein Kopf ist, habe niehmanden es abzuschreiben verdammen wollen." Ob er krank war? Denn anzunehmen, er habe unter dem harten Gesetz der Liebe, das er hier so nachdrücklich besingt, damals selber geseufzt, scheint doch gewagt. Den ersten Entwurf eines für ihn so mühevollen Satzes hat er später durchgestrichen, aber in den Hauptgedanken für die zweite Bearbeitung beibehalten. In der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, wo die Kammerduette für einen der ersten Bände bestimmt sind, wird diese Skizze zur Vergleichung mitgetheilt werden.

Auf die drückende Schwüle dieses Tonsatzes wirkt der nächstfolgende Che vai pensando folle pensier (5) wie ein durchbrechender Sonnenstrahl. Die anhebende herrliche Melodie, die eben wie der Sonnenstrahl unvermuthet immer wieder da ist, bildet einen der heitersten Gedanken Händel's, der aber zur Hälfte Steffani gehört, wie wir Seite 336 vor Augen gelegt haben. Das Duett besteht nur aus zwei Sätzen „Woran denkst du, thöricht Herz, um mir zu schmeicheln? — wenn du glaubst, mir durch Hoffnung Leiden zu bereiten, so irrst du dich", obwohl es an Umfang dem vorigen wenig nachgiebt. Rein aus innerer Lust scheint es sich zu den breiten Formen auszudehnen. Der erste Satz ist eine Doppelfuge; aber erst gegen die Mitte tritt das zweite Thema in dem verwandten Mollton ein und wird, nachdem es eine Weile für sich durchgeführt ist, mit dem ersten zusammen gebracht. Hier ist also auch die Anlage des Ganzen von einer so klaren, leicht überschaubaren, auf Gesammtwirkung berechneten Ord-

nung, daß sie in einer schön gebauten Arie nicht besser sein kann. Dasselbe gilt von dem Schlußsatze mit seinem ellenlangen Thema, der übrigens an sich wieder den vollständigsten Gegensatz zu dem ersten Theile bildet. An solchen Arbeiten muß Steffani eine ähnliche Freude gehabt haben, als Vater Haydn an Mozart's Quintetten. Vielleicht ergriff Händel Steffani's Melodie nach scherzhaftem Uebereinkommen, vielleicht überraschte er ihn damit unvermuthet. Welches aber auch die näheren Umstände gewesen sein mögen — so das eigene Säewerk auf einem fremden Acker in ganz neuer Art gedeihen sehen, ist das beglückendste was ein alternder Meister erleben mag. Als ein Beispiel einer geistreichen schönen Art die dem ruhigen und sanften Steffani nicht in solcher Fülle eigen war, wie Mainwaring sich ausdrückt, hat besonders dieses Duett von jeher in Ehren gestanden, natürlich nur bei denen, die sich nicht mit dem begnügen, was der Zufall oder die neueste Oper in die Hände spielt. Auch Mattheson gehört hier zu den Ignoranten. „Wo sind sie?" fragt er bei Mainwaring's Worten, nachdem er einige Zeilen vorher über sämmtliche Kammerduette wegwerfend bemerkt hatte „Wer kennt sie?"[42]) Die Quelle seiner schimpflichen Urtheile über Händel wird dadurch sehr deutlich.

Bei dem ersten Satze des vierten Duetts Amor, gioje mi porge (6) setzt der Gefährte erst im 17. Takte ein. Dagegen bringt der zweite Satz mehrere kleinere Motive, die canonisch in der Quinte oder im Einklange durchgenommen werden. Und der Schlußsatz ist eine lebhafte Fuge mit zwei trefflich contrastirenden Gedanken. Also wieder jeder Satz anders gestaltet, und alle drei Theile auf die kunstvollste Weise zu einem schönen Ganzen vereint. Von dem Texte

— Amor bietet mir Freuden, und du Grausamere verwandelst sie stets in Qualen, o Eifersucht!

Daher verweigere ich dem blinden Gotte jegliche Huldigung, da du mit deinem grausamen Gift seine Lieblichkeit in meiner Brust so bitter machst:

Denn ich wünsche nicht zu genießen, um nicht zu leiden —

geben die Schlußworte den Ausschlag, und Händel hat diese Ab-

42) Memoirs p. 198. Lebensbeschreibung S. 147.

weisung der Liebe auf eine meisterhafte Weise zur Geltung gebracht. Der Hauptgedanke des letzten Satzes — schon auf Seite 118 zeigten wir im Beispiel, daß ihm die hurtige Tonreihe noch von Hamburg her im Kopfe lag — fährt zwölfmal vernehmlich dazwischen und überall wie Einer der das größte Wort hat. Dieses Duett zeichnet sich durch Klarheit und Nachdruck aus.

Eine ganz andere, aber nicht minder einheitliche Form hat Và và, speme infida pur, và non ti credo (7). Es ist wie ein Lied in der Rundstrophe gestaltet, aber so daß der Mitteltheil sich in vier Abschnitten, von denen der dritte Recitativ ist, auseinanderlegt. Bewunderswerth ist hier wieder der Gesammtausdruck. Das Tonbild erscheint als aus dem Gedichte herausgeboren, so groß ist die geistige Macht, welche der Tondichter dabei einsetzte. Höchst natürlich und unerwartet wird in den Anfangssatz zurückgeleitet, doch greift der Componist nur die Hauptgedanken auf, die lieblichsten kürzesten bestimmtesten, und faßt in ihnen das, was zuerst wie im Kampfe mit der widerstrebenden Neigung ausführlicher gesagt wurde, gedrängt zusammen, in heiterster Frische wiederholend: „geh, trügerische Hoffnung, ich traue dir nicht."

A mirarvi io son intento (8) galt schon den Zeitgenossen als ein schönes Muster des wahren Vocalstyls und Steffani's Arbeiten verwandt, wie uns Mainwaring versichert. Es ist in der That ein Muster, und wer die einzelnen Schönheiten darin aufsucht, wird sobald nicht zu Ende kommen. Kunst und Kunstmittel sind unverkennbar echt Steffanisch. Aber wer will beweisen, daß sie nicht zugleich echt Händelisch sind? wer will die Vielseitigkeit und die Selbständigkeit seines Geistes ermessen?

Nicht die Liebesleidenschaft selbst, sondern den Wiederschein derselben in dem Bilde eines ruhigen und sturmbewegten Meeres zeigt uns das nächste Gedicht Quando in calma ride il mare (9). Es ist für Sopran und Baß gesetzt gleich dem dritten und achten, zeigt in der Gestaltung die sichere Meisterschaft und in der Bildung der Melodien viel Originelles, namentlich in der Melodie des zweiten Satzes. Zwei Sätze sind es nur: „Wenn die See in Ruhe lacht, sind ihr die Stürme am nächsten — und wie der Blitz sinkt man vom Glück in's Verderben."

Mehr als irgend eins der übrigen führt uns das Duett Tacete, ohimè, tacete (10) in das erhabene Gebiet, wo Händel seine eigentliche Heimath fand. Auch die Worte

— Schweiget o weh!
In der Blumenwiege schläft Amor, seht ihr nicht?
Kein ungestümer Laut störe seine Ruhe in der er daliegt.
Nur wenn er schläft, auf Augenblicke, ist die Welt in Frieden —

sind tief empfunden und als musikalische Poesie vollauf so schön als die des vorigen Duettes. Von der goldnen Musik klingt vieles in späteren Werken wieder; so aus dem dritten Satze einiges in der Arie Ombra cara, anderes in seinen Chören. Das Gewebe des zweiten Satzes ist in einem noch höheren Grade, als das des dritten, chormäßig verflochten, und der erste zeigt diesen Charakter so auffallend, daß sein Thema von den Te Deum und Anthems bis zum Halleluja des Messias hin wiederholt als Chormelodie erscheint, worüber im folgenden Abschnitte bei dem Utrechter Te Deum die Beispiele vorgelegt werden sollen. Die Schranken bloßer Zweistimmigkeit wurden ihm hier fast zu enge. Doch der letzte Satz ist einfach wieder was er sein soll: ein in sich stillvergnügter Zwiegesang.

Den Charakter dieses letzten Satzes trägt auch das ganze folgende Duett Conservate (11), eins der allerschönsten. Es besteht nur aus zwei Sätzen, die einen sinnigen und klaren Gegensatz bilden. Der erste, der die liebenden Herzen aufruft, die Feuer ihrer Gottheit zu unterhalten, mehr und mehr anzufachen, hat von allen Duetten die längste und auch wohl die schönste Melodie. Voll innerer Lust scheint sie garnicht das Ende finden zu wollen, erst mit dem 17. Takte ist sie erschöpft und erst im zehnten setzt der Gefährte ein. Obwohl in dem schweren 3/2-Takt und fast mit lauter 𝅗𝅥 und 𝅝 Noten aufgezeichnet, muß sie doch sehr leicht, wiegend und flüchtig weggesungen werden. Der zweite Satz hat kleinere Motive, steckt voller Bindungen und Vorhalte, den Worten entsprechend, und ist weit schwerer herauszubringen. Es kann auffallend erscheinen, daß Händel diesen Satz weiter ausgeführt hat als den vorigen, hinter dem er doch an Verständlichkeit und musikalischem Reiz zurücksteht. Dürften

wir aber annehmen, daß am Ende des zweiten Satzes da capo stehen müsse und nur aus Versehen in den Abschriften und Drucken weggelassen sei, so würde die Wiederholung des Vordersatzes das Mißverhältniß völlig ausgleichen. Dann erklärte sich auch, warum Händel den ersten in Ddur stehenden Satz einfach in dieser Tonart schloß und sich nicht mit dem viel wirksameren, durch ihn selbst bei solchen Gelegenheiten gleichsam canonisch gewordenen phrygischen Schluß in Fisdur zu der folgenden Tonart Hmoll den besten Zugang verschaffte. Auch dem Texte entspricht die Rondoform ganz vorzüglich. Der Vordersatz, der sich an die Gesammtheit der Liebenden richtet, hat eine allgemeine Haltung, und an der herrlichen Melodie scheint mir dies fast das schönste zu sein, daß sie das Leben eines Chores uns vorführt ohne das Gebiet des Zwiegesanges zu überschreiten; der Nachsatz „Lebet ewig in diesem Herzen, ihr Bande die ihr es fesseltet, ihr Fackeln die es entzündeten" faßt das Besondere in sich gleich dem Mitteltheil einer Arie und verlangt wie diese zum vollen Abschlusse die Wiederholung des ersten Satzes.
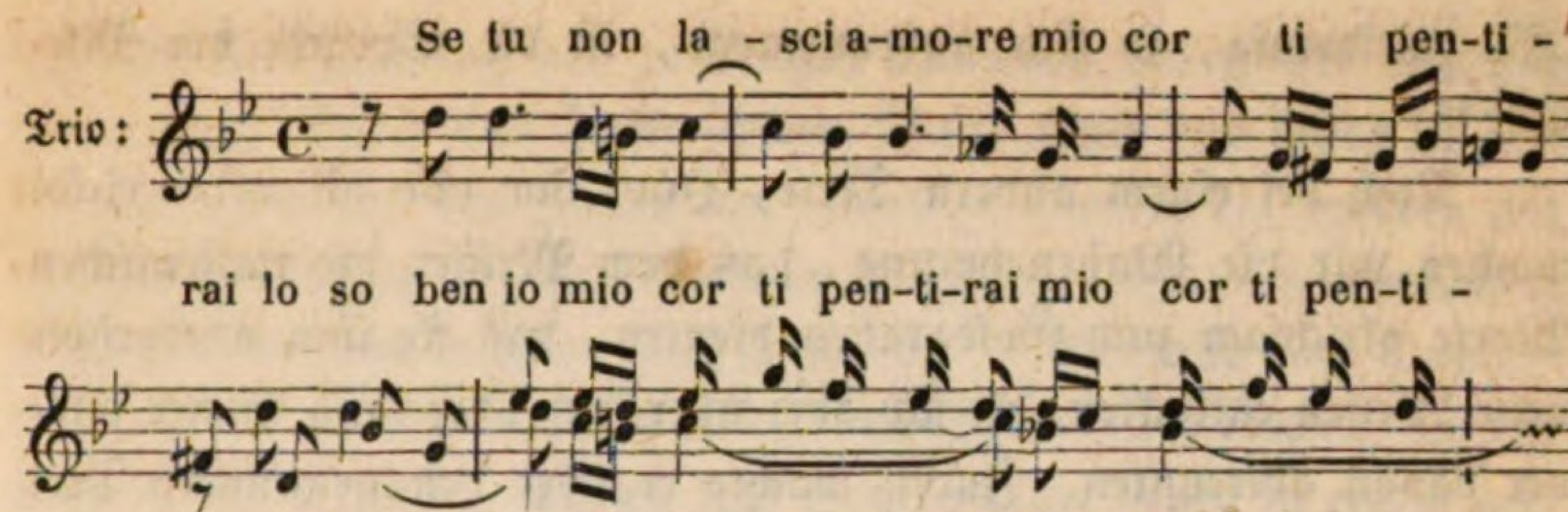
Tanti strali al sen (12) besteht aus drei Abschnitten. Der erste mit seiner leichten Melodie hat die Rundstrophe, der zweite mit einem sehr fein und sorglich gestalteten Thema im langsamen Tempo bildet den Gegensatz, der dritte hat in seiner Lebhaftigkeit und canonischen Nachahmung wieder eine andere Gestalt. Der anmuthige Tonsatz stand bei den Zeitgenossen in großer Gunst.

Für manchen möchte der nächstfolgende Langue geme (13) verständlicher sein, schon wegen des ansprechenden Bildes von der Taube die nach ihrem Gatten, ihrem umherirrenden Genossen verlangt, aber sobald sie ihn zurückkehren sieht, die Seufzer in Küsse verwandelt und an nichts mehr denkt. Bei der Mannigfaltigkeit der in diesen Duetten dargestellten Gemüthslagen wird jeder leicht etwas herausfinden, das seinem Geschmacke und seiner Stimmung zusagt, der kränkelnd Empfindsame ausgenommen.
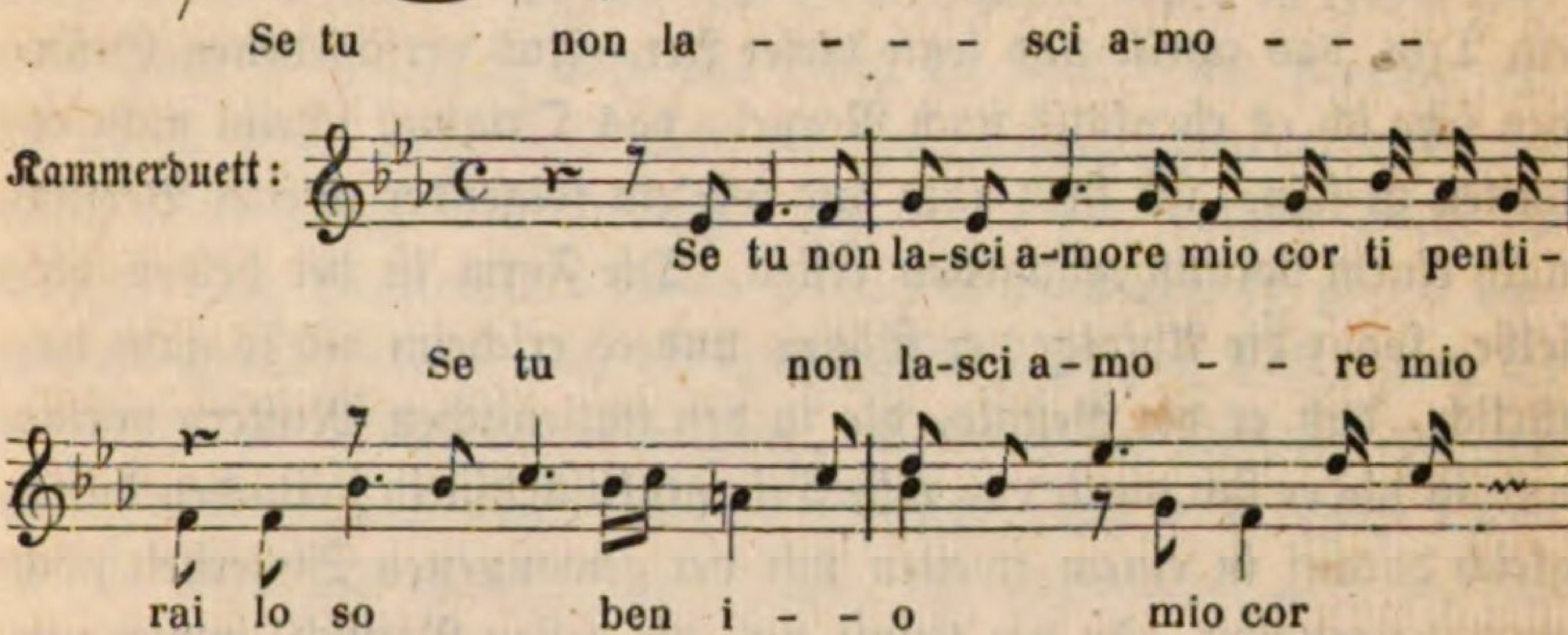
Se tu non lasci amore (15) ist gleich dem vorigen Tonsatze im Original erhalten. Ich muthmaaße, daß sie zwischen 1712 und '20 in England entstanden. Wenigstens der letzte Text kann nicht von Ortensio gedichtet sein, denn es ist derselbe, aus dem Händel 1708 in Neapel ein Trio machte (S. 247). Ueber dieses Trio ließe sich

eine ausführliche lehrreiche Untersuchung anstellen. Es ist als Ganzes noch sehr unreif: dem ersten Satze fehlt bei aller Kunst der Stimmenverflechtung die Erhebung und der Händel'sche Vollklang, der zweite von 6 Takten, der einfach harmonisch ist, kann nichts entscheiden, der dritte ist fast ohne Ausnahme unsangbar, würde aber von vier Instrumenten vorgetragen ein schönes Tonstück sein. Bei weiterem Eingehen dürfte Händel uns in die Rede fallen und das spätere Duett vorhalten. Wirklich hat er dieses mit der bestimmten Absicht gesetzt, aus dem Trio etwas besseres zu machen. Was von dem ersten Satze zu retten war, wurde in das Duett aufgenommen, das übrige gab er preis. Dem Anfangssatze verlieh er einen neuen kraftvollen Hauptgedanken und ein Gegenthema für den selbständigen Mitteltheil, wodurch Klarheit und Wirkung erreicht wurde. Der Satz ist länger geworden, obwohl er, wenn man auf das Einzelne blickt, überall als kürzer und gedrängter erscheint. Die Handschrift erinnert an die aus der italienischen Zeit, besonders zu Anfang; bei dem Schlußsatze, der auch von geringerem Werthe ist, hatte er es eiliger. Vergleicht man aber den musikalisch so herrlich gelungenen ersten Satz mit der Dichtung die ihm unterliegt „Wenn du die Liebe nicht lässest, mein Herz, wirst du es bereuen, das weiß ich wohl, weit entfernt von deinem Glücke, wirst du nur Pein haben": so vermißt man die volle Harmonie zwischen Wort und Ton, an die uns niemand so wie Händel gewöhnt hat; ohne eben in das Gebiet des Chores überzuschweifen, ist die Musik doch hochgehender, ernster, feierlicher, als die Dichtung. Auch hier ist es wieder Händel selbst, der uns auf das Richtige leitet; die strenge, die wahre Kritik seiner Tonsätze ist zugleich, sieht man sich nur genau in den Werken um, immer seine eigne Kritik. Aus den edelsten und feierlichsten Gedanken des beschriebenen Satzes sind die beiden Strophen des Duettes im Messias gebildet „O Tod wo ist dein Stachel, o Grab wo ist dein Sieg!", und der noch freudigere Chor „Drum Dank, Dank sei Gott der uns den Sieg gegeben durch unsern Herrn Jesus Christ" breitet sich weiter darin aus. Es ist eine ganz neue Schöpfung geworden. Ihren Gehalt wollen wir hier nicht darlegen, sondern nur die veränderten Motive anführen.

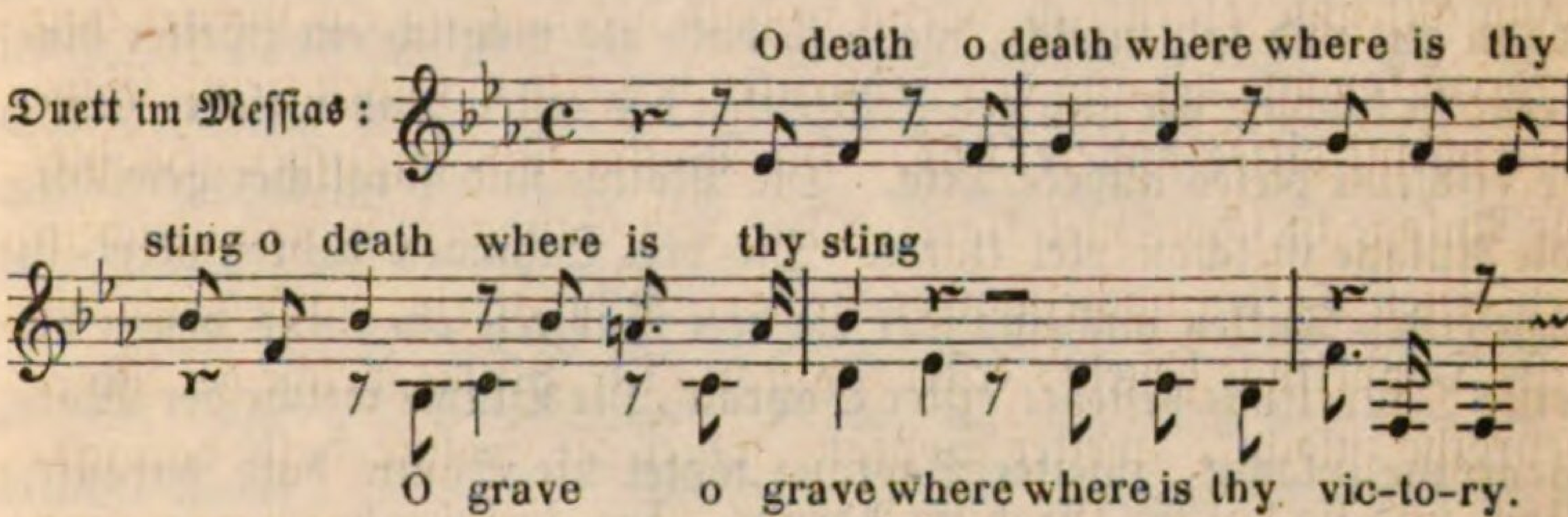
Trio:



Kammerduett:



Duett im Messias:



„Läge es nicht zu Tage", sagt Winterfeld mit Bezug auf die besprochene Umwandlung, „so würde Niemand glauben wollen, daß einerlei melodische Wendungen und Verflechtungen für völlig verschiedene Worte gleich angemessen erscheinen könnten; für leicht tändelnde und heilig ernste."[43]) Aber es liegt hier keineswegs zu Tage, daß es einerlei melodische Wendungen sind und daß sie für beide Texte gleich angemessen scheinen. Erlaubt man sich, um nur alles leichtweg loben zu können, erst eine solche Abirrung von dem wahren Verhältniß, so wird man bald ebenso weise geworden sein als der einfältige Busby, der bei einer andern Entlehnung aus den Kammerduetten ausruft:

43) Ev. Kirchengesang III, 169.

„So zweideutig, so sich anbequemend, ist die Sprache der Musik!“[44])

Noch bei einem andern Texte, Quel fior che all' alba ride, machen wir die Wahrnehmung, daß dem Meister die italienischen Worte gleichsam zum Goldgraben dienten, daß sie ihm wiederholt neue Weisen entlockten, die sich aber über kurz oder lang immer wieder davon abtrennten. Zuerst machte er über den genannten Text ein Trio, das zweite und letzte dieser Art. Aus verschiedenen Gründen setze ich es ebenfalls nach Neapel, das Original scheint nicht erhalten zu sein. Es sieht ganz aus wie ein folgender zweiter Versuch nach einem voraufgegangenen ersten. Die Form ist bei beiden dieselbe, sogar die Abfolge der Sätze; und es erscheint als so ganz natürlich, daß er die Gestalt, die in den italienischen Mustern vorlag und in die er sich durch das erste Trio praktisch hinein gefunden hatte, gleich darauf in einem zweiten mit der gewonnenen Sicherheit noch einmal vornahm. In der Kunst sind die ersten Versuche immer nur dann gut und folgenreich, wenn so bald als möglich ein zweiter hinterdrein kommt, der aus den Fehltritten des ersten Nutzen zieht. Ganz so erscheint dieses andere Trio. Die Motive sind sorglicher gewählt, die Anlage ist schon viel klarer. Die drei Stimmen führen gleich in den ersten Takten nacheinander die drei Subjecte ein, aus denen die erste Doppelfuge besteht: erster Sopran „Die Blume welche der Morgenröthe zulacht“, zweiter Sopran „tödtet die Sonne bald darauf“, Baß „und sie hat ihr Grab im Abend“. Die Zwischenharmonien sind theils nach den Subjecten gebildet, theils frei erfunden. Der ziemlich lange Satz ist durchaus nach den Gesetzen dieser schweren Compositionsgattung durchgeführt. Die einzelnen Theile und Theilchen sind melodisch, die Töne des Anfangsthema so sehr daß sie sich selber singen; aber das Ganze ist eine contrapunktische Studie, keine Tondichtung. Es ließ sich erwarten, daß Händel die Gedanken, die hier ziemlich nutzlos zerstreut liegen, einmal an einen besseren Ort bringen werde. In der Fuge mit vier Subjecten »Let old Timotheus yield the prize«, dem schönsten Chor des Alexanderfestes, findet man diese Musik im Großen durchgearbeitet und vergeistigt; eine ein-

44) History of music, deutsch von Michaelis II, 421.

gehende Untersuchung des prächtigen Tonsatzes heben wir uns für später auf. Durch acht Takte schöner Musik „Auch das Leben ist eine Blume", die für den Inhalt nur etwas zu feierlich ist, werden wir auf den Schlußsatz geführt „schon im Aufgange trägt es seinen Untergang und vergeht in einer Frühlingssonne", ebenfalls eine Doppelfuge, die in der Ausführung besser, obwohl in den Gedanken nicht so groß ist als die erste. Thema und Contrathema stehen in einem verständlichen Gegensatze; aber das Stück ist nicht völlig sangbar geschrieben, wenn auch etwas mehr als das voraufgegangene, und wird durch seine Länge weitschweifig. Für einen der feinsten Chöre in Allegro und Pensieroso »These pleasures melancholy give« verwandte Händel etwas über die erste Hälfte Takt um Takt, aber für die letzten 40 Takte, die er umging, machte er in vierzehn anderen einen kürzeren und musikalischeren Schluß. Von den beiden Trios ist also wesentlich nichts nachgeblieben. Er suchte aber auch bei diesem zweiten nach einer entsprechenderen Musik, und so entstand noch im Jahre 1741 das Duett 17. Die Töne, welche er dazu fand, sind außerordentlich schön, aber den Worten ebenso wenig treu geblieben, als die früheren; sie setzten sich schon in den nächsten Wochen nach dem Messias hin in Bewegung.

Nicht anders war es mit Nò di voi non vuò fidarmi (18), das er zwei Tage später verfertigte. „Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grausame Schönheit, ihr seid zu lügnerische Gottheiten — früher einmal habt ihr wohl das treue Herz mir zu fesseln vermocht, aber nun kenne ich euren Trug, zwei Tyrannen seid ihr allezeit". Die Musik ist unübertrefflich schön und mit der größten Kunst gestaltet; aber wenn irgendwo, so kann man hier sagen, daß die Töne nicht bloß den Wortsinn, den fröhlichen Uebermuth wiedergeben, sondern auch noch ein Etwas in sich haben, wodurch sie für diesen Text wirklich als zu edel erscheinen. Alle Welt bewundert sie jetzt zu den Worten im Messias »For unto us a child is born, denn uns ist ein Kind geboren". Die Melodien müssen ihm mitunter in so starker Strömung zugeflossen sein, daß sie die Worte völlig überflutheten, und dann hatte auch der Meister weiter keine Gewalt darüber, er mußte sie fließen lassen. Im nächstfolgenden Jahre machte er über denselben Text ein anderes Duett (20), das den Worten und der

Situation soviel angemessener ist, als das erste musikalisch höher steht. Er wählte kleine sprechende Phrasen, die den Amor, die verführerische Schönheit neckisch abweisen. Nur zwei Tage vorher hatte er die Epode des Horaz Beatus ille zu italienischen Worten (19) in prächtiger Zufriedenheit abgesungen, und mit dem alten Dichter den glücklich gepriesen, der fern von aufregenden Geschäften bei den väterlichen Hausgöttern weilend sein eigen Land pflügt, den weder die Last der Armuth noch des Reichthums drückt, der auch nicht unter der Tyrannei des Ehrgeizes seufzt. Glücklich die Kunst, daß diese sanfte bürgerliche Gesinnung nur in den Ferien bei Händel die Oberhand gewann, daß sie ihm nicht mehr bedeutete, als den Schiffern ein Willkomm an die Stille nach dem Sturm, die doch wohl wissen daß sie ohne Wind nicht segeln können. Geflissentlich wählte er für diese kleinen Compositionen, die zunächst ein reines Privatvergnügen waren, solche friedliche, elegische, ländlich unschuldige Worte. So in dem Duett Fronda leggiera di mobile (21), das ebenfalls ganz sicher in diese Zeit gehört, wenn es auch kein Datum trägt. „Deine Gunst, wankelmüthiges Schicksal, ist wie leichtes bewegliches Laub, wie ein Hauch des unbeständigen Lüftchens, und weise das Herz, welches dem heiteren trügerischen Lächeln deines Antlitzes niemals Glauben schenkt!“ Namentlich die zweite Melodie ist überaus herrlich, und das Ganze hat eine wundervoll einheitliche Gestalt. Nicht minder vollkommen und in der Situation verwandt ist das Schlußduett Ahi nelle sorti umane (22): „Ach, unter den menschlichen Schicksalen würde jenes, das ohne Trübsal hinfließt, das größte Glück des Herzens sein; aber eitle Hoffnungen, da Schmerz und Vergnügen als Gefährten gehen, täuschen die Gedanken.“[45]) Aus

45) Winterfeld nennt dieses 22. Duett den vierten Satz des siebzehnten, welches er aber als das dritte aufführt: nach einer unvollständigen und, wie man sieht, verwirrten Abschrift. Ev. Kirchengesang III, 168—69. Von den gedruckten englischen Ausgaben hat er keine einsehen mögen, nicht einmal die von Arnold, welche in richtiger Folge die dreizehn hannöverschen Kammerduette enthält; Winterfeld verlegt daher seine ganze Sammlung nach Hannover. Daß er auf diese seine Angaben ein besonderes Gewicht gelegt hat, glaube ich nicht; man könnte sie daher ebenso wohl auf sich beruhen lassen, als die nicht weniger unrichtigen Nachrichten Anderer, wenn die Gelehrten nicht anfingen, sie mit blindem Vertrauen für

dieser liebenswürdigen Versenkung in sanfte stille Zustände können wir bei der Kenntniß seiner Natur einen ganz sicheren Schluß machen auf die furchtbaren Stürme, die eben zu dieser Zeit voraufgegangen waren und noch zu folgen drohten.

Diese sechs späteren Duette sind in mehrfacher Hinsicht eine Merkwürdigkeit. Haben wir in den zu Hannover entstandenen Compositionen den jugendlich feurigen Wettkampf mit vollendeten Werken eines großen Meisters vor uns, und den sichtlichen Gewinn den seine gesammte Kunst daraus zog, so sprechen uns die letzten an wie eine Reihe von Briefen, wie sie Händel vom Bade oder von einem englischen Landsitze aus geschrieben haben könnte. Eine über das Persönliche hinausgehende Bedeutung erhalten sie durch ihre Verpflanzung in die großen Oratorien, worüber im folgenden Bande mehr zu sagen sein wird, und durch ihre künstlerisch vollendete Gestalt. Es sind sämmtlich Meisterwerke; an Schönheit und Pracht der Melodie, an Glanz und Reichthum des Tonganges, an Vollendung und Reinheit der Kunst stellen sie sich dem Besten, was er überhaupt schuf, würdig zur Seite. Völlig wunderbar bleibt es, wie ihm noch damals, den Sechzigen nahe, für diese Gattung ein solcher Melodienreichthum zu Gebote stand. Man sieht auch, daß er Steffani's Muster nicht aufgegeben hatte, ja in Wahrheit sind diese Erzeugnisse eines schönen Nachsommers noch viel unbefangener in Steffani's Weise angelegt, als die Jugendwerke. Er hat dadurch bekräftigt, wessen Arbeiten er für die wahren Muster dieses Faches hielt, und hat es gethan zu einer Zeit, wo man im Duett von Steffani schon weit abgeschweift war. Händel's kleine Gruppe enthält sicherlich die letzten Duette, die treu auf Steffani's Grundlagen erbaut sind. Auch als solche, als Tribut an seinen verehrten Vorgänger, müssen sie uns theuer sein.

Deutsche Lieder.

Ein Häuflein deutscher Lieder, neun an der Zahl, verlegen wir ebenfalls nach Hannover. Sichere Anhaltspunkte fehlen freilich,

ausgemachte Wahrheiten hinzunehmen. Noch kürzlich hat P. Scudo in seinem musikalischen Roman Le chevalier Sarti (Paris 1857) p. 119—20 Winterfeld's Worte ohne Angabe der Quelle der Reihe nach ausgeschrieben.

Händel kann sie ebenso wohl bei seinem zweiten Aufenthalte um 1716 in dieser Stadt componirt haben. Sie nach Hamburg zu setzen, verwehren uns innere Gründe; schon das Papier spräche dagegen, noch mehr aber die Composition. Wir können sie mit den vorhin beschriebenen sieben französischen Liedern vergleichen, sie sind völlig so schön, dabei etwas geschmückter gesetzt und außer dem bezifferten Basse noch mit einer freien Oberstimme versehen, die nach Umständen für Oboe oder Violine bestimmt war. Die Lieder sind durchweg sangbar, bei mehreren thun die geschmacklosen, von der besseren Dichtung späterer Zeiten überholten Texte der Musik Eintrag. Dem Inhalte nach beziehen sie sich auf ein frommes friedliches Naturleben. Der Poet Brockes in Hamburg gab um diese Zeit ein Werk in vielen Bänden heraus „Irdisches Vergnügen in Gott". In diese Rubrik gehören unsere neun Lieder, sie sind alle höchst zufrieden mäßig unbekümmert dankbar und in Gott vergnügt. Die Melodie des zweiten „Das Zittern der glänzenden spielenden Wellen versilbert das Ufer, beweget den Strand" ist eine wahre Perle, ein melodischer Springquell voll Schalkheit und sprudelnder Lust; auch hier läuft alles darauf hinaus, die Güte des herrlichen Schöpfers umzutragen. In dem vierten, wo an die Ruhe gedacht wird die uns dereinst ewig bereitet ist, kommt ein kleiner Gang vor, der später verklärt in der Arie des Messias „Ich weiß daß mein Erlöser lebt" wieder erscheint. Wir wollen es nicht beklagen, daß er unter den Umständen, wie sie nun einmal waren, nicht noch mehr deutsche Lieder componirt hat, denn die Poesien mußten doch jede bedeutende Tongestaltung niederhalten. Und wie sollte er die Straße tugendhafter Mittelmäßigkeit würdig besingen, da er sie selber nicht wandelte!

Was Händel im Laufe dieses Jahres 17¼ außerdem noch in Hannover zu Stande gebracht hat, ist niemals genauer bezeichnet und läßt sich nun nicht mehr angeben. Von der Instrumentalmusik haben wir das beste, die Oboenconcerte, schon genannt; der Rest wird weder Werke von großem Umfang noch von hervorragender Bedeutung einschließen, etwa die Clavierstücke ausgenommen, deren mehrere zu vollenden er in Hannover die schönste Muße und die besten Kenner fand. Die Opern lagen ganz still, nicht einmal sein Rinald konnte zu Gehör gebracht werden. Seine Capellmeisterthätigkeit war

also auf Kammermusik, das heißt auf das simple Musiciren zwischen dir und mir, beschränkt. Eine Weile ging es wohl an, besonders bei so hochgebildeten Genossen und an einem so leutseligen musikliebenden Hofe: aber konnte es ihm auf die Dauer behagen?

Die Londoner Freunde, Roner und Andere, meldeten inzwischen fleißig was Neues vorfiel. Zuerst in der neuen Saison hatten sie den Antiochus gegeben, eine früher von Ap. Zeno und Fr. Gasparini für Venedig geschriebene Oper, Heidegger der häßliche Schweizer Graf war Director geworden, das Textbuch hatte er der Gräfin Burlington zugeschrieben. War nur viermal aufgeführt, Rinald darauf neunmal. Eine neue englische Sängerin von bedeutenden Talenten, Miß Barbier, war aufgetreten, anfangs sehr timide, war aber bald in's Geleise gekommen. Valentini war abwesend, das übrige Personal noch beim Alten. Eine zweite neue Oper, Hamlet, von Zeno und Gasparini ebenfalls 1705 für Venedig gesetzt, war durch Nicolini auf die Bretter gekommen, aber hatte auch nichts gemacht. Einem neuen Backwerke, Hercules mit Namen, war es noch schlimmer ergangen, denn diesen Helden hatten die kritischen Schlangen gleichsam noch in der Wiege umgebracht. Also manche Neuigkeiten, aber eigentlich seit Rinald nichts Neues.

Besonders viel wußte man ihm zu erzählen von dem Unternehmen der Stockpatrioten, die augenblickliche Schwäche der italienischen Oper zum besten des nationalen Singspiels auszubeuten. Schrieb Hughes ihm ebenfalls, so bekam er die Nachrichten aus erster Hand, denn dieser, der den Poeten, den Musikus und den Maler in sich vereinigte, war es selbst, welcher die nationalen Bestrebungen wieder aufnahm und im Einverständniß mit Addison und Steele einen neuen englischen Operntext dichtete, „Calypso und Telemach." So viel weiter war man wenigstens, daß Clayton übergangen und ein anderer Componist ausgesucht wurde. Man wählte sogar einen Ausländer, einen Universalmenschen, den von französischen Eltern abstammenden, in Deutschland gebildeten und in England ansässig gewordenen Johann Ernst Galliard. Was den ehrlichen Galliard betraf, mußte auch Steffani mit Interesse lesen, denn er war sein lieber Schüler. Geboren zu Zelle im Hannöverschen, hatte er unter Steffani und Farinelli gründliche Studien gemacht und in der dortigen Capelle

jahrelang mitgewirkt, bis ihn Prinz Georg von Dänemark, der Gemahl der Königin Anna, mit nach England nahm. Sein Instrument war die Oboe, wie sie auch das seines Vaters gewesen war. Keiner verstand den Steffani so genau zu copiren, als er, und darüber hinaus wagte er sich nicht; dieses Nachzeichnen der Muster eines verehrten Lehrers that ihm, da er wenig oder nichts von eigner Erfindung besaß, ein völliges Genüge. Noch in den Werken, die Galliard nach 1720 zum Druck brachte, behielt er Steffani's Recitativ in seiner ganzen Umständlichkeit bei.[46]) Ohne Frage war er ein guter Contrapunktist und von Herzen brav, aber nicht minder gewiß ist, daß beides an diesem Orte für den Mangel selbsteigner Erfindung keine Entschädigung bieten konnte. Die nur irgend erträglichen Arien aus Calypso wurden gedruckt ausgegeben und unter Lobsprüchen verbreitet; ich habe unter diesen keine einzige finden können, die mehr wäre, als ein singbares und regelrecht gebautes Lied. Dennoch halten wir Galliard in Ehren und verachten Clayton, weil der letzte ein schädlicher, der erste bloß ein schwacher Componist, sonst aber wegen seines reinen Geschmackes, seiner Meisterschaft auf der Oboe und seiner Anspruchlosigkeit für die Kunst ein williger, nützlicher Diener war. Hughes schrieb ein sehr besonnenes Vorwort; die Oper sprach auch wohl an, aber schlug nicht durch. Die besten Sänger, die Italiener, konnten schon wegen Unbekanntschaft mit der Sprache nicht dabei sein, einige von ihnen wirkten sogar heimlich dagegen, bei welcher Gelegenheit sich aber der große Nicolini sehr ehrenhaft benahm und dem neuen englischen Kinde allen möglichen Vorschub leistete. Man mußte sich mit lauter Kräften zweiten und dritten Ranges behelfen, zu einer Zeit wo das Publikum die italienischen Leckereien schon gekostet hatte und hauptsächlich der großen Sänger wegen in's Theater lief. Das Textbuch war reich an schönen lyrischen Versen, arm an Handlung und unzulänglich in der Sprache der Leidenschaft: in allem eine zweite, ein wenig verbesserte Auflage von Addison's Rosamunde. Selbst ein Mann mit einem so feinen Musiksinn, als Hughes hatte, konnte die musikalische Poesie nicht so über Nacht erhaschen. Hiermit lag das englische Singspiel am Boden. Aber

46) Vgl. Burney, History IV, 639.

nach sechzehn Jahren werden wir es in ganz neuer Gestalt sich erheben sehen.

Leider war Nicolini im Sommer 1712 und, wie man schrieb, für immer von London geschieden. Trotzdem hielt es nicht schwer, Händel zu bereden, doch so bald als möglich wieder hinüber zu kommen. Auf sein Gesuch erfolgte der nöthige Urlaub und zwar, was die Zeitdauer anlangte, in elastischen Ausdrücken, denn es hieß darin nur, er habe sich nach Verlauf einer geziemenden Zeit wieder einzustellen.[47]) Das Geziemende genau bestimmen, konnte oder mochte vorläufig wohl niemand; doch war unserm Händel allerhöchsten Orts dadurch ein Wink gegeben, rechtzeitig aufzumerken, woher der Wind komme. Und hiermit zog er von dannen.

4.

Zweite Reise nach London.

Ende November 1712 erscheint sein Name wieder in den dortigen Zeitungen, und zwar bei Anzeige seiner neuen Oper

Il pastor fido. 1712.

Das Directorium hatte schon wieder eine Veränderung erlitten, die dritte in zwei Jahren, und war von Heidegger auf Mac Owen Swiney übergegangen, von einem ehrlichen Manne auf den andern. Wir werden von jetzt an eine neue Quelle, den Bericht eines Zeitgenossen über die italienische Oper Londons fleißig mit zu Rathe ziehen. Es war Francis Colman, ein unermüdlicher Besucher der Opern, auch später als Consul in Livorno und Florenz noch mit Händel in Verbindung stehend, der über die Aufführungen von 1712 bis 1734 in aller Kürze ein recht genaues Register führte. Die Handschrift, nur wenige Quartblättchen umfassend[1]), beginnt mit unserm Pastor fido. „Bühne und Scenen des Operntheaters waren in den Ferien ver-

---

47) »on condition that he engaged to return within a reasonable time.« Mainwaring, Memoirs p. 85.

1) The Opera Register from 1712 to 1734 by Fr. Colman, Consul at Leghorn. 4. British Museum: Add. Mss. 11, 258.

ändert und ausgebessert. Man eröffnete das Haus am 26.[2]) November 1712 mit einer neuen Pastoraloper, genannt Der treue Schäfer. Die Musik componirt von Mister Handel. Die Partien gegeben von folgenden Sängern: Signor Cavalier Valeriano Pellegrini, zum ersten Mal auf dieser Bühne; Signor Valentino Urbani, wieder von Italien zurückgekommen; Signora Pilotta Schiavonetti; Signora Margarita del' Epine; Miß Barbier; Mr. Leveridge. Sangen alle italienisch. Es war keine Subscription, und der Preis wie gewöhnlich: Logen 8 Shilling, Parterre 5 Sh., Gallerie 2 Sh. 6 Pence." Rossi, der Verfasser des Rinald, hatte auch diesen Text gemacht. Anstatt das Werk recht sorgsam vorzubereiten, wurde alles wieder mit der größten Eile und diesmal auch mit einer gewissen Leichtfertigkeit betrieben. Schon die Wahl des Gegenstandes war dem englischen Publikum gegenüber eine verfehlte: die Liebesabenteuer der getreu-ungetreuen Schäfer waren diesem wie alles Einfache langweilig, sobald sie nicht von Sängern ersten Ranges zur Darstellung gebracht wurden. Valentini war keine hervorragende Größe, und der neue Ritter Valeriano konnte den fehlenden Nicolini nicht ersetzen. Ein pastoraler Gegenstand an sich vermag nur unter der Bedingung eine allgemeine Theilnahme zu erregen, daß der Chor mit in die Handlung eingreift, so wie Händel es bei Acis und Galatea gemacht hat; aber das war bei der italienischen Oper nicht durchzuführen. Colman sagt: „Die Decorationen repräsentirten bloß die Landschaft Arkadien. Die Kleider waren alt. Die Opera kurz." Es war ein Mittwoch, an welchem der getreue Schäfer zuerst herauskam; nur Mittwochs und Sonnabends war italienische Oper. Man gab ihn wieder an den drei folgenden Abenden, am 29. Novbr., 3. und 6. Decbr., ferner am 27. Decbr., und zum sechsten und letzten Mal am 21. Februar 1713. Eine andere Pastoraloper, Dorinda, kam schon am 10. Decbr. 1712 hinzu, von N. Haym aus italienischen Arien zusammen geflickt, mit denselben Scenen Kleidern und Preisen. „Keine von diesen beiden Opern machte volle Häuser." Colman.

Nach diesem Erfolge muß man den Werth der Composition nicht

2) Burney (IV, 234) nennt den 22sten, und hat die fünfte und sechste Aufführung ganz übersehen.

abschätzen wollen. Schon Manche, denen die Partitur zur Hand kam, haben ihre Schönheit gepriesen ohne von dem schwachen Erfolg ihrer ersten Aufführungen etwas zu ahnen. Das Werk steckt voll schöner Gesänge, die auch später, als Händel es 1734 umarbeitete und „mit Chören" ausstattete, in vielen Aufführungen vollständig zur Wirkung kamen. Weil es daher mehr in diese letzten Jahre gehört, wollen wir auch die Besprechung bis dahin aussetzen. Von dem alten Manuscript hat sich glücklicherweise der Schluß erhalten: »Fine dell Atto terzo | G F H | Londres | ce 24 d'Octobr v. st. | 1712«. Hiernach muß er spätestens anfangs October in London angelangt sein. Auch wo die Bezeichnung v. st., d. h. alter Styl oder Calender, fehlt, ist zu merken, daß die englischen Daten bis zum Jahre 1752, wo die Calender ausgeglichen wurden, allesammt elf Tage hinter den unsrigen zurückstehen. Nach dem verbesserten römischen Calender vollendete Händel den Pastor fido also am 4. November. Das Textbuch ist einer hochstehenden Dame, Lady Anna Cartwright, zugeschrieben. Wir wenden uns gleich zu der zweiten Oper, die Händel auch noch in den letzten Wochen vor Weihnacht zu Stande brachte und die, wenn auch eben nicht besser, so doch augenblicklich zeitgemäßer war.

Theseus. 1712.

Unterzeichnet: »Fine del | Drama | G F H | à Londres | ce 19 de Decembr | 1712«. Die erste Aufführung ging am 10. Januar des folgenden Jahres vor sich. Colman erzählt: „Mr. O. Swiney, der Director des Theaters, bereitete also eine neue Oper vor, eine heroische. Alle die Kleider neu und reicher denn die vorigen, mit 4 neuen Scenen und anderen Decorationen und Maschinen. Die tragische Oper wurde Theseus genannt. Die Musik setzte Mr. Hendel, Maestro di Capella di S. A. E. D'Hannover. Als die Oper soweit bereitet war, suchte Mr. Swiney für die ersten sechs Male eine Subscription zu erlangen, konnte aber nicht. Darauf gab er Billets zu einer halben Ginee aus, Loge und Parterre zusammen, die beiden ersten Abende. Das Haus war sehr voll. Nach diesen beiden Aufführungen brach Mr. Swiney zusammen und lief davon und ließ die Sänger unbezahlt und die Decorationen und Kleider ebenfalls unbezahlt. Die Sänger waren in einiger Confusion, doch zuletzt beschlossen sie

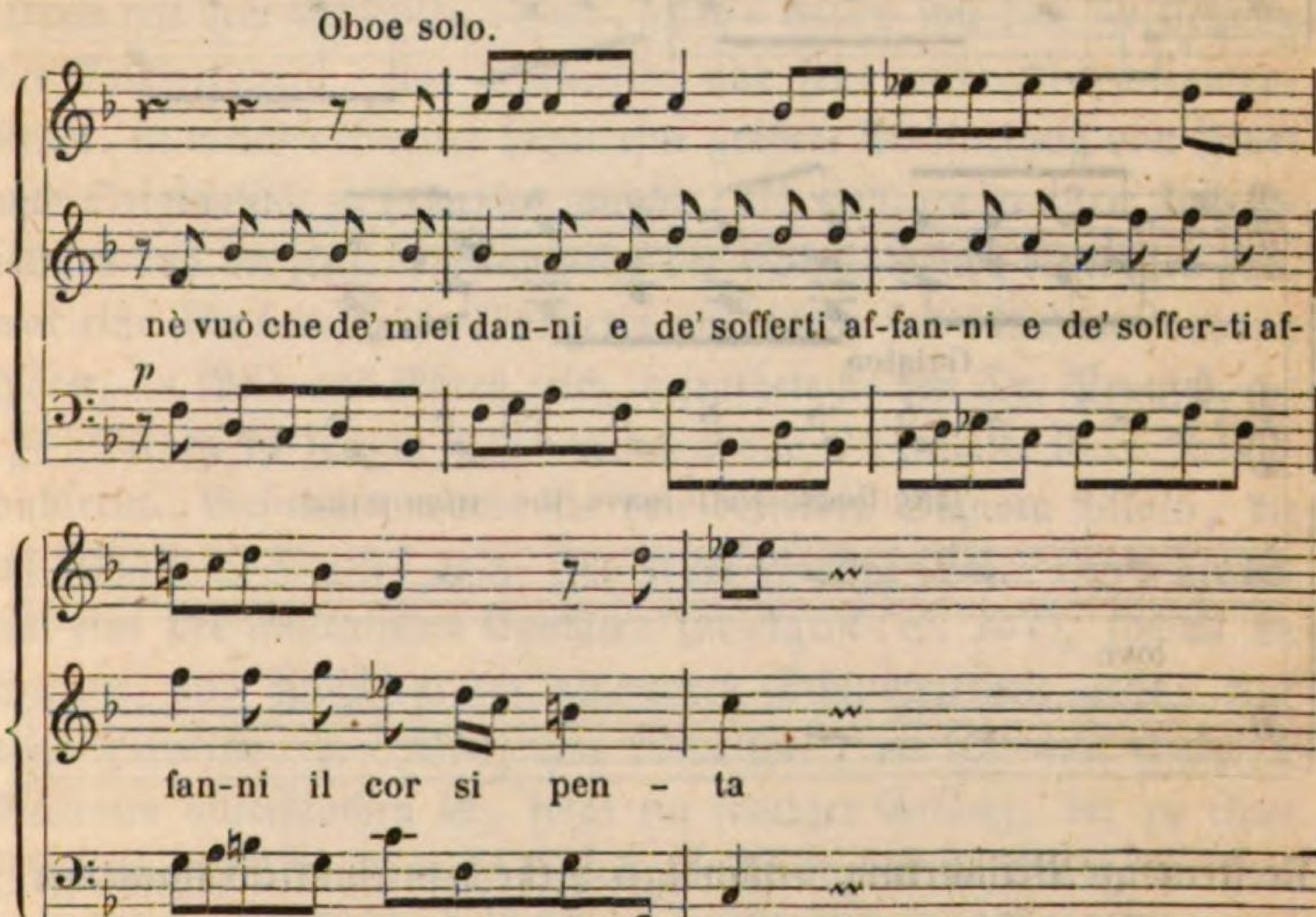
die Opern auf eigne Hand fortzuführen und den Gewinnst unter sich zu theilen." So wurde Theseus zu gewöhnlichen Preisen noch oft gegeben, durchweg bei gutem Besuche. Händel gehörte sicherlich auch zu den Betrogenen, und wahrscheinlich um ihm eine Entschädigung zu bieten, wurde die Schlußvorstellung in dieser Saison am 15. Mai für seinen Säckel angesetzt, wobei er den Leuten mit seinem Clavierspiel ein Gegengeschenk bereitete; for Mr. Hendel, with an entertainment for the harpsichord. Heidegger übernahm die Führung der Geschäfte und Rechnungen für die Sänger.

Theseus ist von Nicola Haym gedichtet, denn dem Signor Rossi mußte es schwer fallen zwei Texte so schnell hinter einander zu machen. Das Buch wurde dem Grafen Burlington zugeschrieben, einem edlen Freunde der Kunst und der Künstler, bei dem Händel eine ganze Zeit wohnte und in dessen Palast wir bald eintreten werden. Ein Dramma tragico nannte Haym es wahrscheinlich in dem Sinne des alten Stephan von Buchaw, der von seiner „Königin aus Lamparden" (Nürnberg 1551) gesteht, daß sie „auch füglich ein Tragedia mag genent werden dieweil solcher Tumult darin geübt wird." Offenbar wurde das Stück nach dem glücklichen Muster des Rinald zugeschnitten. Theseus und Rinald, Agilea und Almirena, Medea und Armide sehen einander ähnlich; hier wie dort ist halbgeschichtlicher, beständig durch Zaubereien unsicher gemachter Boden.

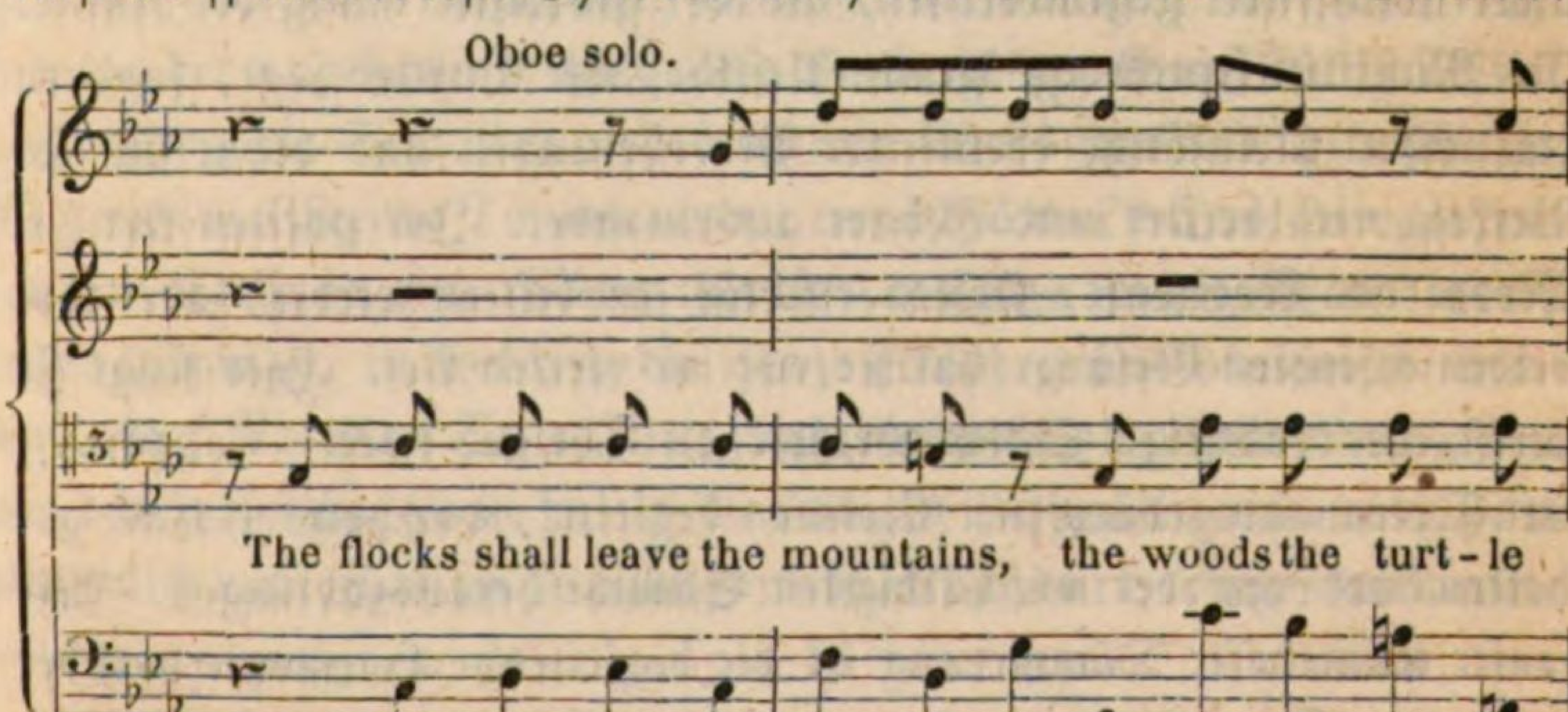
Händel's Musik, die wieder in ganz kurzer Zeit entstanden sein muß, bekundet auf's neue den unerschöpflichen Reichthum seiner Phantasie. Die Ouvertüre ist in drei Sätzen ziemlich weit ausgeführt; in dem zweiten bewirkt eine Pause von zwei Takten einen scherzhaften Gang von der Art, die dem Vater Haydn so natürlich stand. Der dritte Satz spannt außer Oboen und Fagotts auch Hautcontre und Taille an, aber die Hörner fehlen noch überall. Stellen die uns jetzt als gewöhnlich vorkommen, weil sie durch vielfachen Gebrauch abgespielt sind, mußten den Hörern von 1713 zum großen Theile als kühn und neu erscheinen.
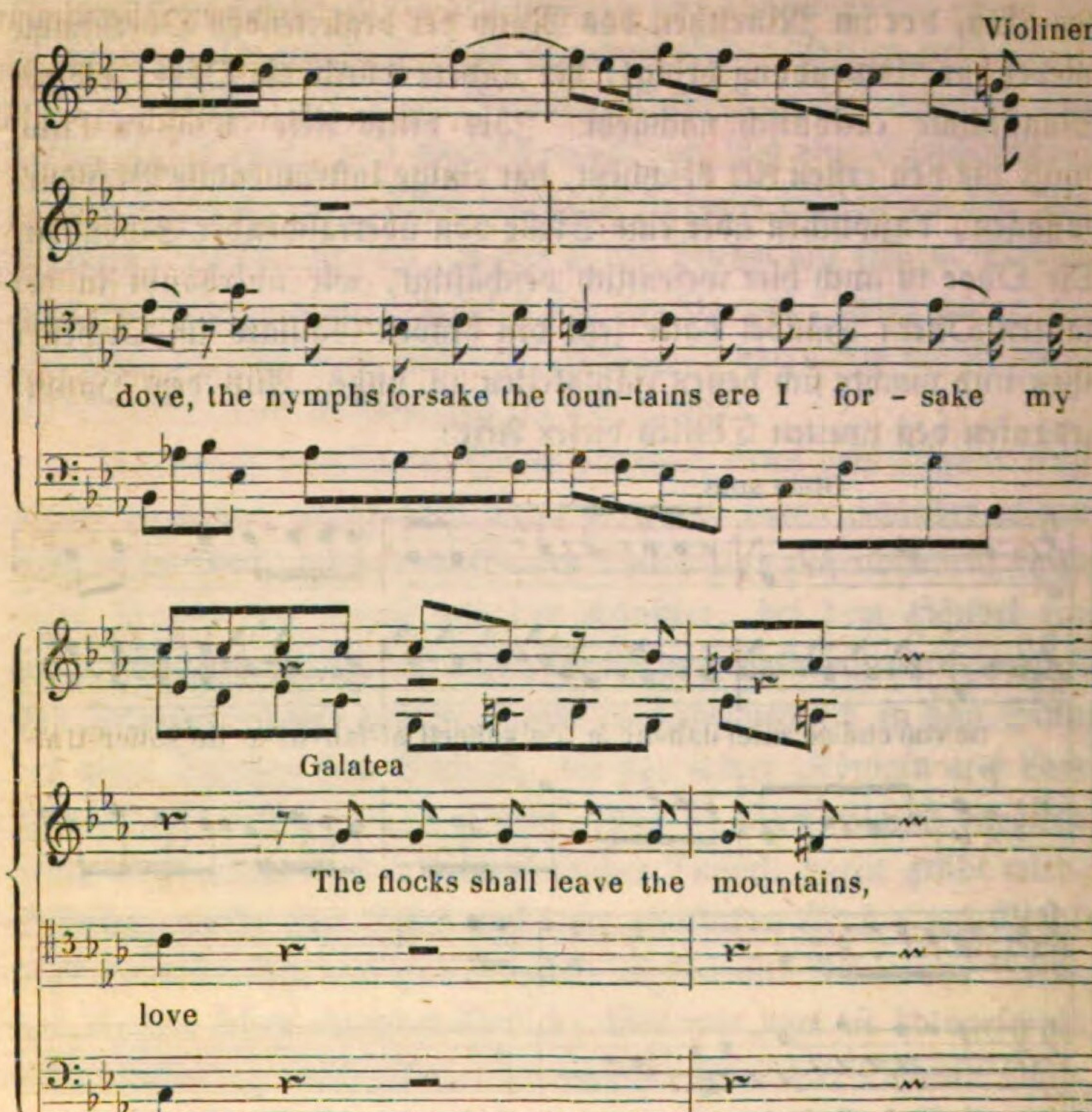
Die hervorragendste Partie in dem ganzen fünfactigen Drama ist die der Agilea, der Geliebten des Theseus. Die beiden Gesänge, mit denen sie die Handlung eröffnet, sind ausgesucht fein instrumentirt und haben noch eine kunstreiche Zugabe erhalten, der erste durch

den Baß, der im Mitteltheil das Motiv der begleitenden Oberstimme wieder zur Anwendung bringt, der andere durch die Oboe, die der Singstimme canonisch nachgeht. Ihre dritte Arie (M'adora l'idol mio), die den ersten Act beschließt, hat einige instrumentale Bravourpassagen, dazwischen aber eine Stelle von überraschender Schönheit. Die Oboe ist auch hier wesentlich beschäftigt, wie überhaupt in der ganzen Oper: Händel hatte jetzt den braven Galliard im Orchester sitzen und machte sich dessen Fähigkeiten zu nutze. Aus dem Hauptgedanken des zweiten Theiles dieser Arie:



entstand später der erste Theil des berühmten Trio in Acis und Galatea:





Die freudige Versicherung beständiger Liebe dient im Acis einem verwandten Gedanken zum Ausdruck, dem, daß ihre Neigung zu einander noch fester gegründet sei, als der geordnete Gang der Natur. Die Musik ist keineswegs genau dieselbe, wie Burney sagt, sondern zeigt schon zu Anfang bedeutende Verbesserungen und dehnt sich im Verfolg viel breiter und schöner auseinander. Im zweiten Act hat Medea das Regiment, Agilea erscheint im dritten wieder, aber ihre beiden schönsten Gesänge hat sie erst im vierten Act. Hier singt sie zuerst eine prächtige Schlummerarie an Theseus (Deh! v'apprite), mit Flöten und gedämpften Violinen begleitet, durchaus einfach gehalten und von der unschuldigsten Stimme herauszubringen. Wie sanfte traumhafte Dämmerung ist die begleitende Harmonie darüber gebreitet. Dann folgt ein Adagio (Amarti sì vorrei), welches sich

nur mit Lascia ch'io pianga vergleichen läßt; die Situation ist ähnlich, die Gestaltung ganz abweichend, und an musikalischer Schönheit steht es diesem nur in der Abrundung des Ganzen nach. Gerade da, wo die tiefsten Regungen der Seele zur Sprache kommen, findet Händel in unendlicher Fülle immer neue Töne. Die Melodie ist für das Lied der Susanna »If guiltless blood be your intent« benutzt; der abweichende Text gestattete nicht die Aufnahme aller melodischen Schönheiten, Händel fügte aber einen ganz neuen und selbständigen Schlußtheil hinzu, der nun die Krone dieses Gesanges bildet. In dem Duett mit dem Geliebten »Cara, caro« haben wir eine Fortsetzung der Kammerduette, eine bedeutende und sehr ansprechende Composition, in welcher Burney sogar eine größere Vereinigung von Feuer und Originalität zu bemerken glaubte, als vielleicht in allen Zwiegesängen aus der Zeit.[3]) Margarita del' Epine, welche die Agilea gab, war eine sehr bedeutende Sängerin und schon seit 1702 in London; später, an Geld und Ehren reich, heirathete sie den Dr. Pepusch.

Medea ist fast in allen Stücken das Gegenbild ihrer Nebenbuhlerin. Gesungen wurde sie von derselben Signora Pilotti, die im Rinald die Armide gab. Ihr erster Gesang (Dolce riposo), der auf eine der italienischen Cantaten zurückgeht (S. 237), kommt an Schmelz und Wohllaut der genannten Schlummerarie nahe. Auf diese Cavatina, d. i. Arie ohne Mitteltheil, die hier aber durch ein Recitativ unterbrochen ist, folgt ein feuriger Gesang, der zu einer Zänkerei mit dem Gemahl Egeus überleitet. Das Duett, welches diese Scene abschließt, ist höchst originell angelegt. Wie die Meinungen der Zankenden laufen auch die Töne auseinander und fließen dahin als der ungehemmte natürliche Ausdruck der Empfindung. Der geistreiche, die Situation mit allen der Musik zu Gebote stehenden Mitteln idealisirende Tonsatz nimmt unter Händel's Duetten eine besondere Stellung ein. Medea hat in der Folge noch mehrere bedeutende Gesänge, in welchen die ganze Wildheit und dämonische Gewalt ihrer Natur zu Tage tritt. Auch die accompagnirten Recitative, mit denen Händel sie mehr als die übrigen Personen ausstattete, sind sämmtlich musterhaft im Wortausdruck und von durchdringender Kraft.

3) History IV, 243.

Alles übrige kann man auf einen Haufen werfen. Was etwa noch Ausgezeichnetes darin ist, steckt in den durchweg sehr melodiereichen Nebenpartien, und diese können schon als solche in einer italienischen Oper nicht hervortreten. Die männlichen Hauptpersonen stehen hinter den weiblichen zurück; Theseus ist kein Rinald, Egeus kein Argantes. Die nächste Ursache ihrer musikalisch unbedeutenderen Zeichnung mag man mit Burney immerhin in dem Mangel an wahrhaft großen Sängern erblicken. Aber wer weiter sieht, dem kann nicht entgehen, daß der Fehler schon in der Handlung liegt. Selbst Medea bildet zu der Agilea nicht den natürlichen Gegensatz, den wir zwischen Armide und Almirena wahrnehmen, es ist etwas Gemachtes darin. Und die Männer scheinen nur der Decoration wegen da zu sein; sie kommen nie in das Feuer der Leidenschaft, daher ihre kühlen Gesänge. Bei der natürlichen Stellung, die Händel zu den Gegenständen einnimmt, bildet seine Musik stets die beste Kritik der dramatischen Unterlage. Bei Mozart ist es ebenso. Sie handelten einfach als gesunde ehrliche Künstler, und das allein kann ihnen ein Recht geben, ihren Sängern gegenüber sich so unbefangen zu verhalten, wie sie es zu thun pflegten. Anders steht es um die Componisten, welche großer Sänger bedürfen, damit der Quell ihrer Erfindung in Fluß komme, ohne Rücksicht auf die dramatischen Vorgänge. Nicolini und Boschi, die beiden männlichen Stützen des Rinald, fehlten. Theseus' Arien alle ohne Ausnahme, besonders »S'armi il fato« und »Chi ritorna«, würden etwas anders geworden sein, wenn Händel den Part für Nicolini geschrieben hätte. Die ganze Rolle des Egeus ebenfalls, wenn Boschi zugegen gewesen wäre. Es war jetzt überhaupt kein irgend erträglicher Bassist zu haben, daher mußte diese Partie für einen Altcastraten zurecht gemacht werden und demzufolge die ganze Oper ohne Vocalfundament bleiben. Das erste Liebespaar ist für Sopran und Altcastrat, Margarita del' Epine und Valeriano, das zweite für Sopran und Altcastrat, Pilotti und Valentini, das dritte für Sopran und Alt in Mannskleidern, la Vittoria Albergatti und Miß Barbier.
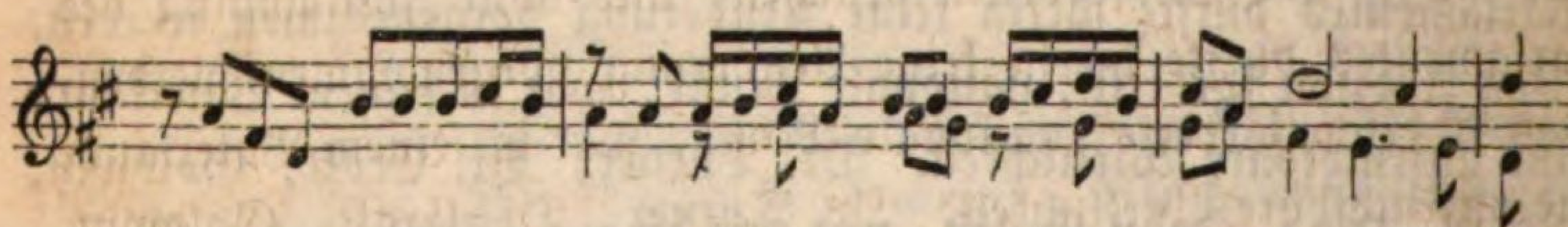
Wenn man auf die Werke sieht, welche Händel außerdem noch in dieser Saison vollendete, muß man Pastor fido und Theseus fast

für Nebenarbeiten halten. Er verließ jetzt die italienische Bühne und stellte sich in die Reihen der Engländer als einer der ihrigen. Der bevorstehende Friedensschluß und die damit in Verbindung stehenden Maaßregeln des neuen Tory-Ministeriums bildeten schon seit längerer Zeit das hauptsächlichste Tagesgespräch. Um für eine öffentliche Feier rechtzeitig gerüstet zu sein, nahm Händel das englische Te Deum zur Hand. Schon am 14. Januar 1713 hatte er die Composition vollendet. Aber ob es ihm gestattet werde, sie bei der öffentlichen Danksagung in der Hauptkirche aufzuführen, war eine Frage die seine Freunde jetzt angelegentlich erörterten; denn trotz der Unfähigkeit der lebenden englischen Kirchencomponisten waren die Reichsgesetze gegen eine derartige Einmischung eines Ausländers. Die königliche Capelle mußte aus Eingebornen bestehen, und ohne Zustimmung des Parlamentes durfte hierin keine Aenderung vorgenommen werden. Was Addison forderte, nationale Musik, war in seinem Vaterlande eine unfruchtbare Wirklichkeit. Dr. Turner, Dr. Croft, Goldwin, Isham, King, John Eccles, und wie die vergessenswerthen Meister und Doctoren der Musik alle heißen, erbten mit den Würden und Einkünften auch das Geschäft, am Namenstage den Herrscher herauszustreichen und bei vorfallenden Gelegenheiten Gott zu loben. Um das Gesetz wirksam zu umgehen, hörte Händel auf den Rathschlag seiner Freunde und componirte zunächst eine feierliche Ode zu dem nahen Geburtsfeste der Königin. Ein Conflict mit Master Eccles, Esquire, der während seiner 37jährigen Capellmeisterschaft (1698—1735) alljährlich eine Neujahrs- und Geburtstags-Ode vorlegte und die übrige Zeit in dem Wasser zu Kingstone angelte, war hier leicht zu vermeiden; denn Königin Anna konnte jetzt als Begründerin eines Weltfriedens gepriesen werden, und diese starke Schmeichelei hatte auf ihre natürliche weibliche Eitelkeit, nach der sie bei allem Nichtsthun gern als die Schöpferin großer segensreicher Dinge angesehen sein wollte, auch den besten Erfolg.

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna. Am 6. Februar 1713.

Der Text, dessen Verfasser mir unbekannt blieb, ist recht musikalisch angelegt. Durch den Friedensschluß, so unnöthig auch die Königin dafür gepriesen wurde, kamen Dichter und Componist doch

über das Gebiet gewöhnlicher Gratulation glücklich hinweg. „Gesegnet sei der Geburtstag der Königin Anna, die der Welt einen dauernden Frieden gab": das ist der Grundgedanke, der, in sechs Chören mit stets neuer und eindringlicherer Betonung ausgesprochen, sich durch das Ganze hinzieht. Es ist eine ausgezeichnete Composition. Die meisten Einzelgesänge, sechs für eine Stimme und drei für zwei Stimmen, sind Chorarien, Gesänge die der Chor aufgreift und in seiner Weise weiterführt. Die Chöre sind sämmtlich kurz. Den reichen Inhalt des ersten hat Händel zunächst in der deutschen Passion verwandt, dann aber in dem großen achtstimmigen Anfangschor der Debora weiter ausgebaut und zwar in dem zweiten Theile desselben zu den Worten, die von Gott einen kriegerischen Helden erflehen (O grant a leader). Das Thema



ist eins von denen, die auf der Grenzscheide des vocalen und instrumentalen Gebietes stehen und beiden angehören. In dem dritten Oboenconcert finden wir die Musik für Instrumente ausgeschrieben, nur wenig geändert, kleine Zwischengedanken und einige Gänge, die sich für Singstimmen nicht schicken, ausgenommen. Das Concert benutzte er sodann als Ouvertüre zu dem Anthem My song shall be alway; die Musik ist Takt um Takt beibehalten, aber für ein kleineres Orchester zusammen gezogen, so daß die Füllstimmen allein der Orgel überwiesen wurden. Händel kann das Concert von Hannover mitgebracht und zunächst für die Ode umgearbeitet haben. Wer aber sehen will, wie sich dieselben Gedanken für Singstimmen und wie sie sich für Instrumente gestalten, muß das Oboenconcert mit dem Chor in Debora vergleichen, denn der Ode fehlt noch die geläuterte Form. In dem sechsten Chore kommt die frohe Aussicht, daß ein dauernder Friede gewonnen sei, am feurigsten zum Ausdruck, und in einer Weise die das »lord of lords, king of kings« im Halleluja des Messias vorbildet. Als Erstling einer Gattung in der Händel sein Höchstes leisten sollte, als Versuch die Einzelnen mit den Chormassen vereint wirken zu lassen, hat diese Serenata noch einen ganz besonderen

Werth. Doch das alles ist nur Vorspiel des erhabenen Te Deum, welches auch schon fertig war. Laut Angabe des undatirten Originals sangen in der Ode die Herren Hughes, Eilfurt, Wheely und Gates, die Altistin Miß Barbier und die Sopranistin Miß Robinson, Robison schreibt Händel. Die Dame betrat erst am 27. Januar 1714 die Bühne und wurde schon in den Jahren vorher, als sie in ihrem Hause große musikalische Gesellschaften gab, für die erste englische Sängerin gehalten. Daß die Ode in St. James vor der Königin aufgeführt wurde, wird nirgends gesagt, versteht sich aber von selbst. Brachte John Eccles auch dies Jahr seine musikalische Gratulation an, so wurde der Königin die Vergleichung des großen Ausländers mit ihren dienstthuenden Musikern sehr erleichtert. Und alsobald gab sie Händel den Auftrag, die Composition des Te Deum und Jubilate für eine kirchliche Friedensfeier nun mit aller Kunst und allem Fleiße zu vollenden.

Wir kommen hiermit zu dem Werke, welchem von allen bisher beschriebenen nicht nur ein großer Ruhm, sondern nach und nach auch eine allgemeine Verbreitung zu Theil wurde. Selbst dem dreißig Jahre späteren und in vieler Hinsicht reiferen Dettinger Te Deum gegenüber hat es sich dieses Ansehen zu erhalten gewußt, in Deutschland ist es sogar bekannter als das Dettinger. Drei unbekannte spätere Compositionen desselben Textes nehmen wir gleich dazu.

Utrechter Te Deum und Jubilate in D. 1713.
Te Deum in B. Cannons, um 1718—19.
Te Deum in A. Cannons, um 1719—20.
Te Deum in D, um 1720, und für Königin Karoline 1737.

Das Original des Utrechter Te Deum hat die Beischrift: SDG. | GFH. | Londres ce 14 de Janv. v. st | 1712«. Die auffallende Jahreszahl macht uns keine Schwierigkeit. Man bezeichnete die ganze Wintersaison auch wohl kurzweg nach der ersten Hälfte; 1712 ist also nur ein nachlässiger Ausdruck für $17\frac{12}{13}$. Er brachte seine Composition eher zu Stande, als der Congreß zu Utrecht die Verhandlungen, die erst Ende März 1713 erledigt waren.

Man kann die Composition trotz der vierzehn Einschnitte als einen einzigen Satz, als ein durchcomponirtes Lied von vierzehn

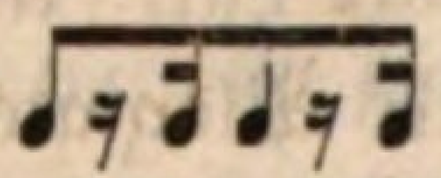
Strophen ansehen. Der geringe Umfang dieser Ein- oder Abschnitte und der einheitliche Ton, der das Ganze durchdringt, wird beim Anhören nur das Gefühl von zweckmäßiger schöner Gliederung, nicht das von hervortretenden breitentfalteten einzelnen Sätzen aufkommen lassen. Der Gesammtausdruck ist es, welcher sich auf bewunderns-werthe Weise überall geltend macht, auch da wo die Musik an sich nicht gerade ausgezeichnet zu nennen ist; ihn zu erreichen, sehen wir alle musikalischen Künste hier freudig vereint. Gewiß muß diese meisterhaft leichte und gewandte Handhabung der schwierigsten contrapunktischen Kunstmittel Erstaunen erregen; aber noch viel unerklärlicher ist es, wie Händel schon bei einem Alter von 28 Jahren in religiösen Dingen die reife Erfahrung gewinnen konnte, die sich hier kund giebt. Man sieht, er führte, auch wenn er sanften italienischen Liebesweisen nachging, ein ernstes Innenleben, das dann von Zeit zu Zeit, angeregt durch frohe Erlebnisse seiner Mitmenschen, gewaltig hervorbrach.

Die Genesis dieser Composition läßt sich noch ziemlich weit verfolgen. Mit dem Te Deum, mit einem Kirchenwerke trat Händel den englischen Meistern, wenn auch nur den verstorbenen, näher, als mit italienischen Opern. Purcell hatte vor zwanzig Jahren zur Feier des Cäcilientages auch ein Te Deum nebst Jubilate gesetzt, das alljährlich wenigstens éinmal aufgeführt und einstimmig für die größte Composition dieses Textes, auch wohl für unübertrefflich gehalten wurde.[4]) Nun legte Händel das Werk vor sich hin und arbeitete danach sein eignes aus. Daß er dies that, ist weder durch Entlehnung ganzer Gedanken oder Sätze, noch durch bestimmte Nachrichten bezeugt, aber es ist nichtsdestoweniger gewiß. Die Verwandtschaft ist so groß, als sie ohne Gleichheit nur sein kann. Gewöhnlich ist bei Händel Chor was bei Purcell Chor ist, mit den Soli verhält es sich ebenso; ja im Jubilate geht die Uebereinstimmung in der Anlage so weit, daß die Worte »Be shure that the lord« bei beiden ein Duett in Amoll, und die folgenden »O go your way into his gates« einen Allabreve-Chor bilden. Häufig haben kleine Stellen fast dieselben

4) Te Deum and Jubilate for Voices and Instruments made for St. Caecilia's Day, 1694. By the late Mr. Henry Purcell. London 1697. Fol.

Töne. Bei der innigen Geistesverwandtschaft, die zwischen Händel und Purcell besteht, müßte ihr Te Deum ähnlich geworden sein, auch wenn Händel von dem Werke seines Vorgängers niemals gehört hätte; aber als Unterwurf konnte er es nur benutzen, so wie er gethan, wenn er es sich in bestimmter Absicht vorlegte. Händel hat dies sein erstes Te Deum so gut nach Purcell gemacht, als er sein letztes, das Dettinger, nach Urio gemacht hat. Aber hier suche man doch nach dem schwächsten Schatten eines Plagiats! Purcell's Jubilate hält den Vergleich am wenigsten aus, ihm fehlt die tiefe weihevolle Poesie des Händel'schen; gute Musik bleibt es immer, aber nach Händel's übermächtiger That wird man kaum noch davon erfaßt. Das Te Deum selbst scheint mir bedeutend höher zu stehen. Im Grundgefühl stimmen beide Meister wesentlich überein, doch auch in den Sätzen, die uns solches recht deutlich beweisen, hebt Händel sich durch einen längeren stärkeren Athem hervor; und wenn es gilt Wirkung zu machen, so kennt er die wahren Wege und Schliche der Kunst immer am besten. Sein Werk hat fast die doppelte Länge des Purcell'schen. Aber Purcell's Composition wird groß und berühmt bleiben, obwohl die seines Nachfolgers größer und idealer ist. Hätte Händel sich mit seiner That jemals gebrüstet, so würde es bekannt genug geworden sein, daß er Purcell übertreffen wollen und übertroffen. Aber nichts lag ihm ferner, als Ueberhebung über große Vorgänger.

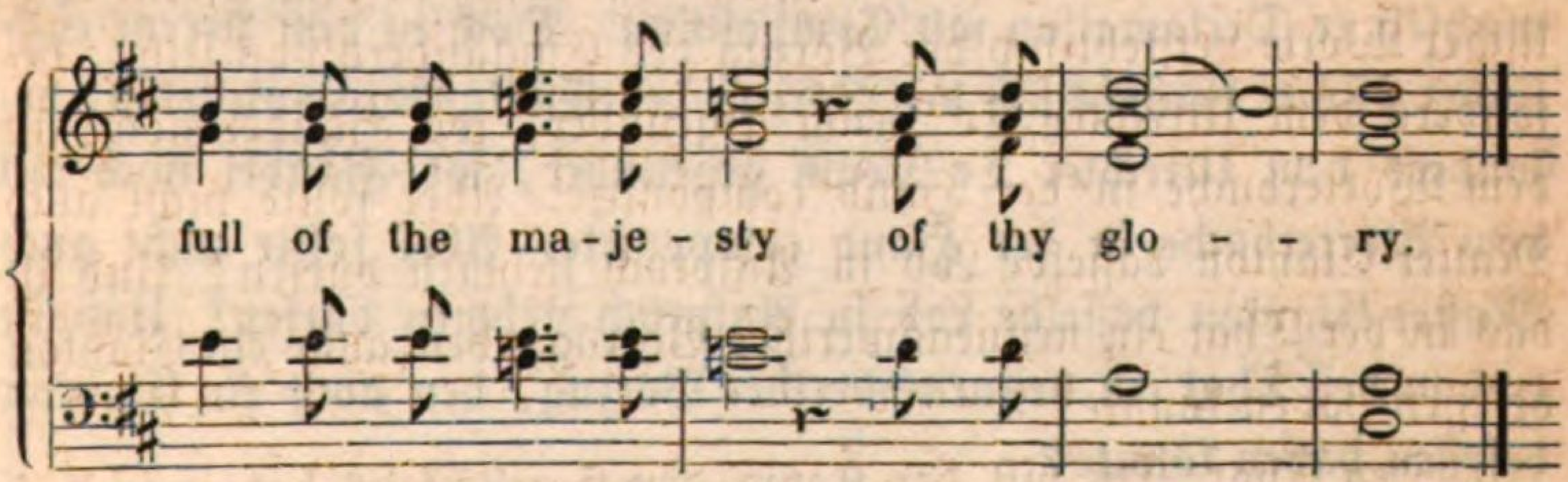
Durch beständigen Wechsel und Gegensatz der musikalischen Gedanken ist die Composition auch den ganz ungelehrten Ohren verständlich gemacht. In das fugirte Vorspiel, das feierlich und fröhlich dahin zieht, stimmt der Gesang zugleich mit den Trompeten ein. Der vierstimmige Chor ist aus freien harmonischen Gängen und kleinen motettartigen Imitationen zusammen gewoben; es ist der erste Chor „Wir preisen dich Herr", der in einem kleinen Nachspiel der Saiten austönt und, sich absenkend, pianissimo verhallt. Unmittelbar hieran schließt sich der Einsatz des Basses zum zweiten Chor, der dem vorigen entgegengesetzt von unten aufsteigend das „Alle Welt dienet dir" verkündigt: eine kleine, höchst geistvoll durchgeführte und in vieler Hinsicht köstliche Doppelfuge; man beachte besonders den Ausdruck des Wortsinnes von Thema und Gegenthema, sowie den feierlichen phry-

gischen Schluß in Fisdur auf den der Strom der Harmonie hindrängt. In das folgende Duo für zwei Altstimmen „Zu dir alle Engel rufen laut" singen Tenor und Baß im Einklange dreimal forte hinein. Der Satz hat etwas Eigenthümliches und Auffallendes. Er beginnt in Fisdur und schließt, nachdem er in reicher Modulation die zwischenliegenden Moll- und Durtöne durchlaufen, in Cisdur. Die Begleitung ist bei den Solostellen auf das Quartett beschränkt, welches die Figur  ohne Unterbrechung durchführt. »To thee all Angels cry aloud« singen die Alte, und eben dies ist das Auffallende, daß es in einem Tone geschieht, der eher Kummer, als Freude und Herrlichkeit ausspricht. Der Gebrauch, den Händel bald nachher in der deutschen Passion bei Christus Gebet am Oelberg und wiederholt später von dieser Begleitung gemacht hat, zeigt seine Absicht ganz unzweideutig. Burney nimmt an, das mehrdeutige Wort to cry habe Händel seinem nächsten Sinne nach als „schreien" aufgefaßt, da es hier, wie schon Eschenburg anmerkte, doch nur „rufen, anrufen" bedeuten kann[5]); „singen immer mit hoher Stimm" hat es Luther gegeben. Später in der Geschichte macht Burney die Bemerkung, daß auch Purcell, der geborne Engländer, die Stelle ganz ähnlich aufgefaßt hat, und ohne Händel bei dieser Gelegenheit von dem Vorwurfe sprachlicher Mißdeutung wieder zu befreien, begnügt er sich zu sagen: bei der Behandlung des Wortes cry schienen ihm alle Componisten der Ambrosianischen Hymne auf einem Irrwege zu sein.[6]) Sollte aber dieser angeblich allgemeine Irrthum nicht vielmehr eine allgemeine Wahrheit einschließen? Daß Händel bei diesem Utrechter Te Deum die Stelle etwas zu scharf faßte, vielleicht durch cry, vielleicht durch seinen Vorgänger, vielleicht durch die Vorstellung von gefallenen Engeln mißleitet, wird man nicht in Abrede nehmen können; aber bei dem Dettinger, eben demjenigen, welches von Burney mit der Sprachbemerkung beschenkt wird, kann nur falscher Vortrag ein Mißverständniß der Art erzeugen. Die Stelle muß wohl larghetto e piano, wie die Ueberschrift lautet, aber durchaus nicht klagend gesungen werden: dann klingt sie wie ein Ton, der in sanftem Wogen durch das Universum

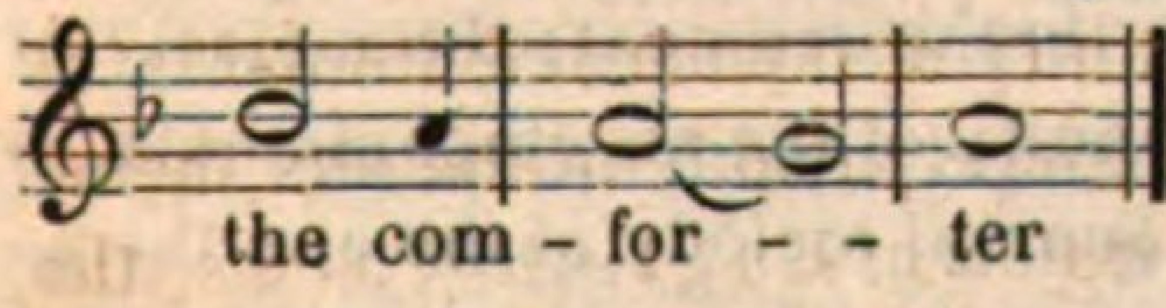
5) Commemoration p. 29. Eschenburg's Uebersetzung S. 24.
6) History III, 484.

zieht, an seiner Quelle, da wo die Engel singen, laut schallend, für fernere Räume sanft und weich; „die Himmel und alle ihre Gewalten" singen die unteren Stimmen unisono und stark dagegen. Wem diese Auffassung zu sublim vorkommt, und den meisten Te Deum-Componisten gegenüber ist sie es sicherlich, der wird sich die Anlage des Satzes leicht aus der musikalischen Praxis erklären können. Der voraufgehende Satz muß ein starker Chor sein, der nachfolgende ebenfalls, musikalische Rücksichten erheischen ein contrastirendes Mittelglied, und die Componisten stellten nun meistens ohne tiefere Bedeutung einen Pianosatz dazwischen. So erklärt sich die Uebereinstimmung, denn die physischen Gesetze der Klangordnung werden von allen Musikern empfunden.
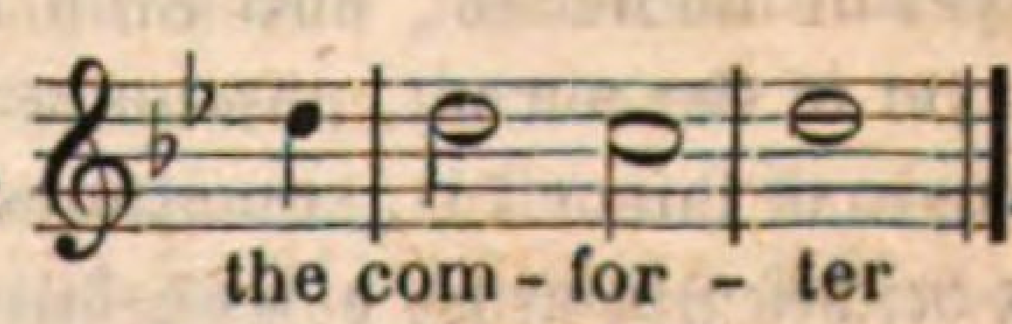
„Heilig Gott, Herr Zebaoth, Himmel und Erde sind voll von deiner Majestät" braust hierauf um so lauter. Unmittelbar vor dem Schlusse sucht er das Wort majesty noch besonders würdevoll zu betonen und schwingt sich daher von Emoll zu Edur auf:
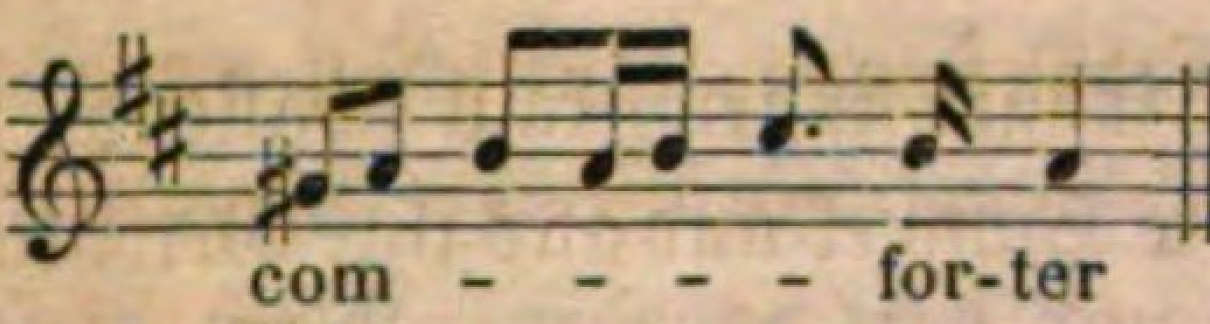


zu einem Accord, der garnicht in der Tonart liegt, aber in der alten Musik, in den Tonwerken des 16. Jahrhunderts beständig gebraucht wurde. Händel hat diesen Accord auf dem Unterganzton mehrmals verwandt, doch nur in seinen strengkirchlichen Arbeiten, und stets mit entschiedener Wirkung. Bei den unendlich feierlich betonten Schlußworten „und den heiligen Geist den Tröster, also the holy ghost the comforter" betonte er das letzte Wort deutsch comfórter statt cómforter



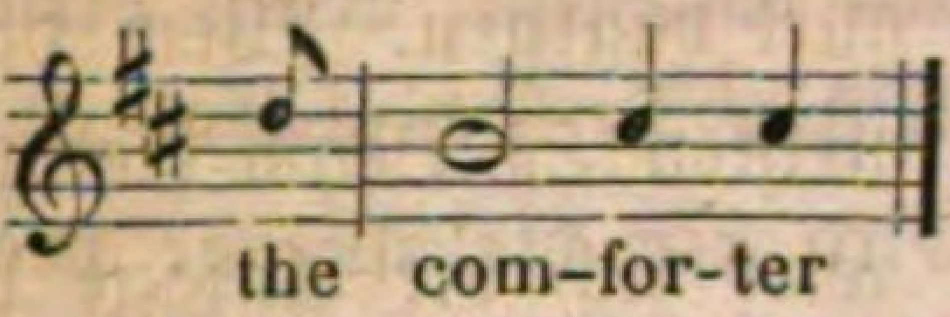
, was er bei der nächstfolgenden Composition desselben Textes also besserte



. Noch bestimmter lautet es in dem Dettinger Te Deum



, und sodann zum Schlusse desselben



. Die letzte Betonung, musikalisch ungewöhnlich, ist sprachlich von allen wohl die richtigste. Die verschiedene Behandlung des Wortes comforter ist bezeichnend für Händel's Art, seine Werke nicht durch beständiges Ausfeilen des ersten Entwurfs, sondern durch unablässig wiederholtes Entwerfen, Umbilden und Neuschaffen zu vollenden. Burney hat bei einer allgemeinen Vergleichung zwischen Purcell und Händel als Vorzug des ersten angeführt, daß er oft den Sprachlaut englischer Worte am besten zu treffen gewußt, sogar deren Gehalt und Tönung, und krönt seine flache Bemerkung durch das unglückliche Bild von Original und Uebersetzung.[7]) Geist und Leben der Sprache hat noch keiner so zum Ton gestalten können, als Händel; behauptet Burney dies im Ernst von Purcell, so verwechselt er Declamation mit Composition. Doch in dem Accent englischer Worte versteht sich der Vorzug des Engländers von selbst, besonders dem Utrechter Te Deum gegenüber, wo Händel noch mit dem Wörterbuche in der Hand componirte. Aber sollte nicht auch Master Clayton dasselbe Lob in Anspruch nehmen dürfen? Und ist das in der That ein nennenswerther Vorzug, den auch ein Clayton besessen haben könnte?
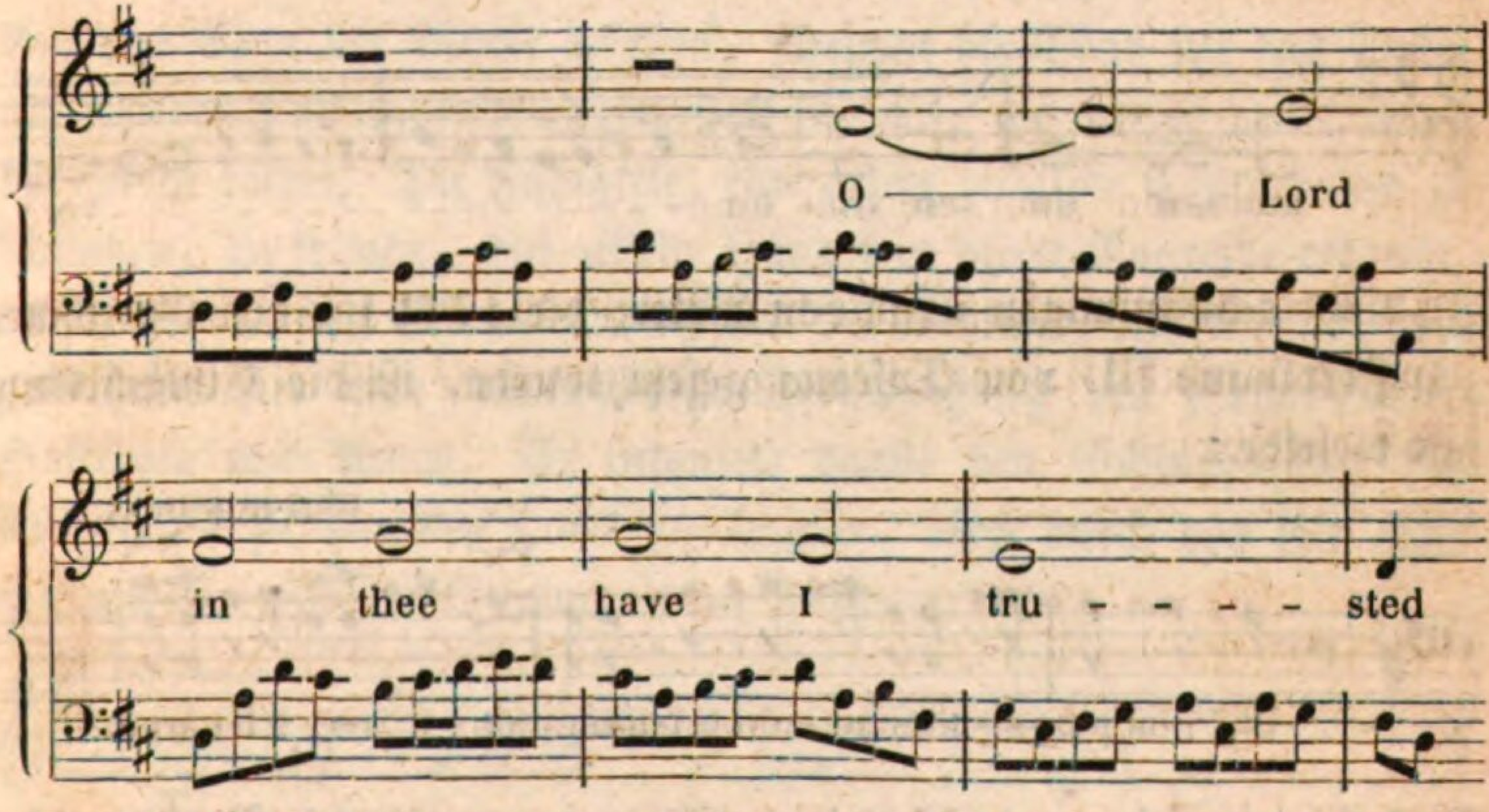
Den Chor „Du bist der König der Herrlichkeit" hat er in das Anthem Have mercy upon me o Lord, Psalm 51, zu den Worten »Thou shalt make me hear of yoy and gladness« wieder aufge-
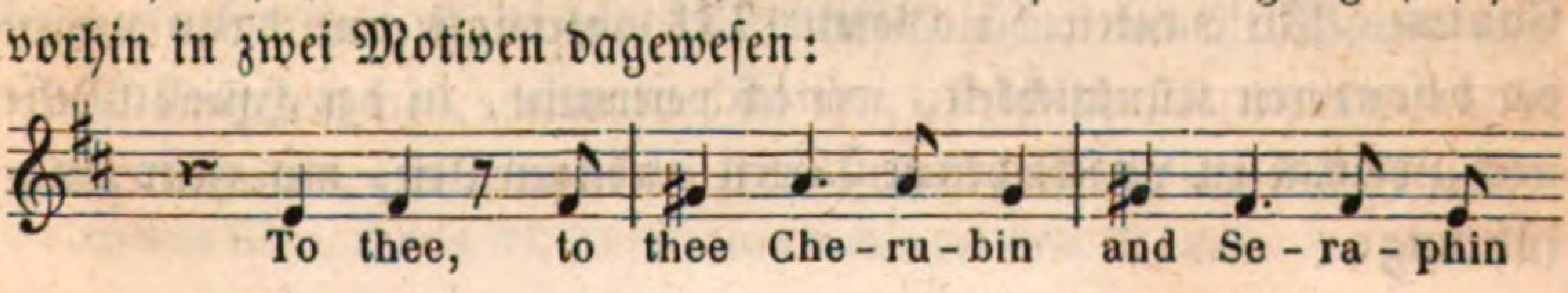
---

7) »Handel, who florished in a less barbarous age for his art, has been acknowledged his superior in many particulars; but in none more than the art and grandeur of his choruses, the harmony and texture of his organ fugues, as well as his great style of playing that instrument; the majesty of his hautbois and grand concertos, the ingenuity of the accompaniments to his songs and choruses, and even in the general melody of the airs themselves; yet in the accent, passion and expression of English words, the vocal Music of Purcell is, sometimes to my feelings, as superior to Handel's as an original poem to a translation«. History III, 511. Mit dieser Vergleichung beschließt Burney das Capitel über Purcell.

nommen, dabei nicht bloß Begleitung, Stimmführung und Stimmenvertheilung gebessert, dem neuen Texte und den veränderten Verhältnissen anbequemt, sondern auch einen selbständigen längeren Mitteltheil mit anderen Worten und neuer Musik dazwischen geworfen, beide Gedanken zum Schlusse kurz zusammen gedrängt und so aus dem ursprünglich kleinen Chore einen vierfach vergrößerten entstehen lassen. Dem zweitnächsten Satze, einem Solo für Alt über die Menschwerdung des Gottessohnes durch die Jungfrau (When thou tookest upon thee) wurde in dem unmittelbar folgenden Satze desselben Anthems (Make me a clean heart o God) eine ganz ähnliche Umbildung zu Theil. Auch hier reicht das Entlehnte nur für den ersten Theil des neuen Liedes aus, der zweite „Verwirf mich nicht von deinem Angesicht“ hat eine andere Weise, die aber von einem sanften Motiv aus dem vorhergehenden kunstreich durchflochten ist. Rechnet man hinzu, was aus dem Utrechter Te Deum in die nächstfolgenden einging, so wird ersichtlich, daß Händel seine erste große Kirchencomposition ziemlich ausgeschöpft hat.

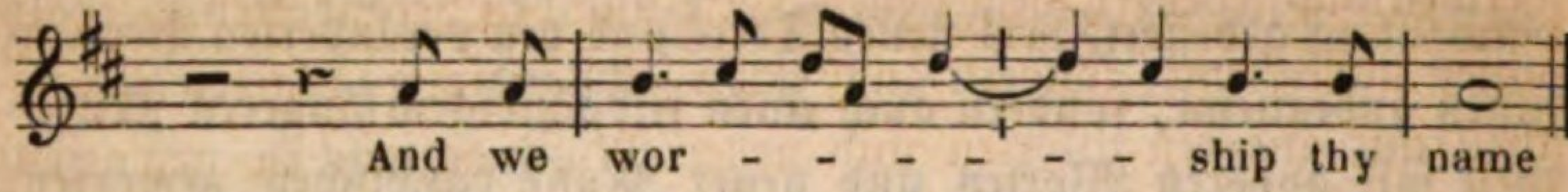
Den Schlußchor intoniren die oberen Stimmen mit den Instrumenten im Einklange bei figurirtem Basse:
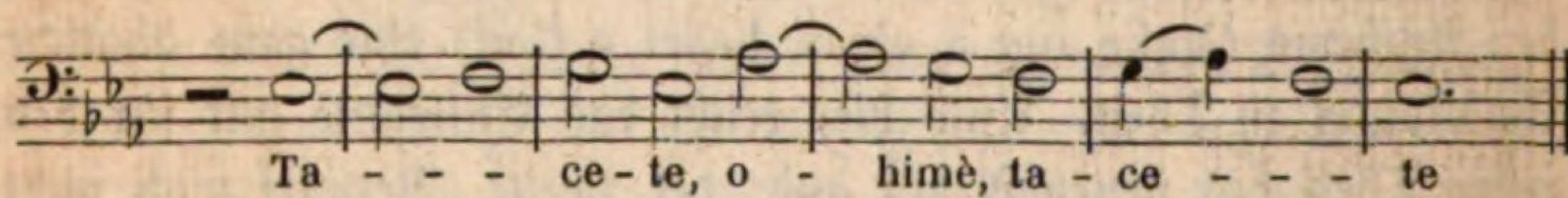


Ein ähnlicher, die Quarte umspannender Auf- und Abgang ist schon vorhin in zwei Motiven dagewesen:



und:
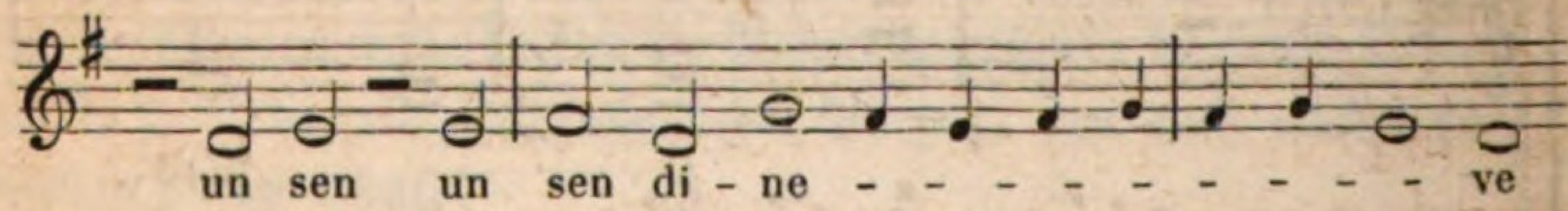


doch weder mit so hervorbrechender Gewalt, noch im Grundton der Tonart und an der Spitze des Chores stehend. In dem achten hannöverschen Kammerduett Tacete, ohimè, tacete wird er sehr pathetisch und nur wenig abweichend betont:

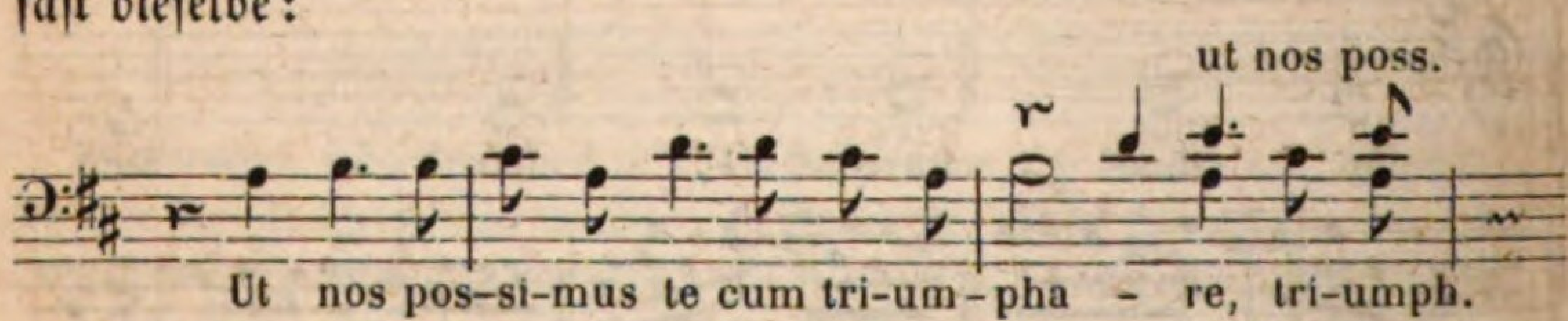


Der Gang, aus dem alten Kirchengesange stammend wo er die Gebete mit 

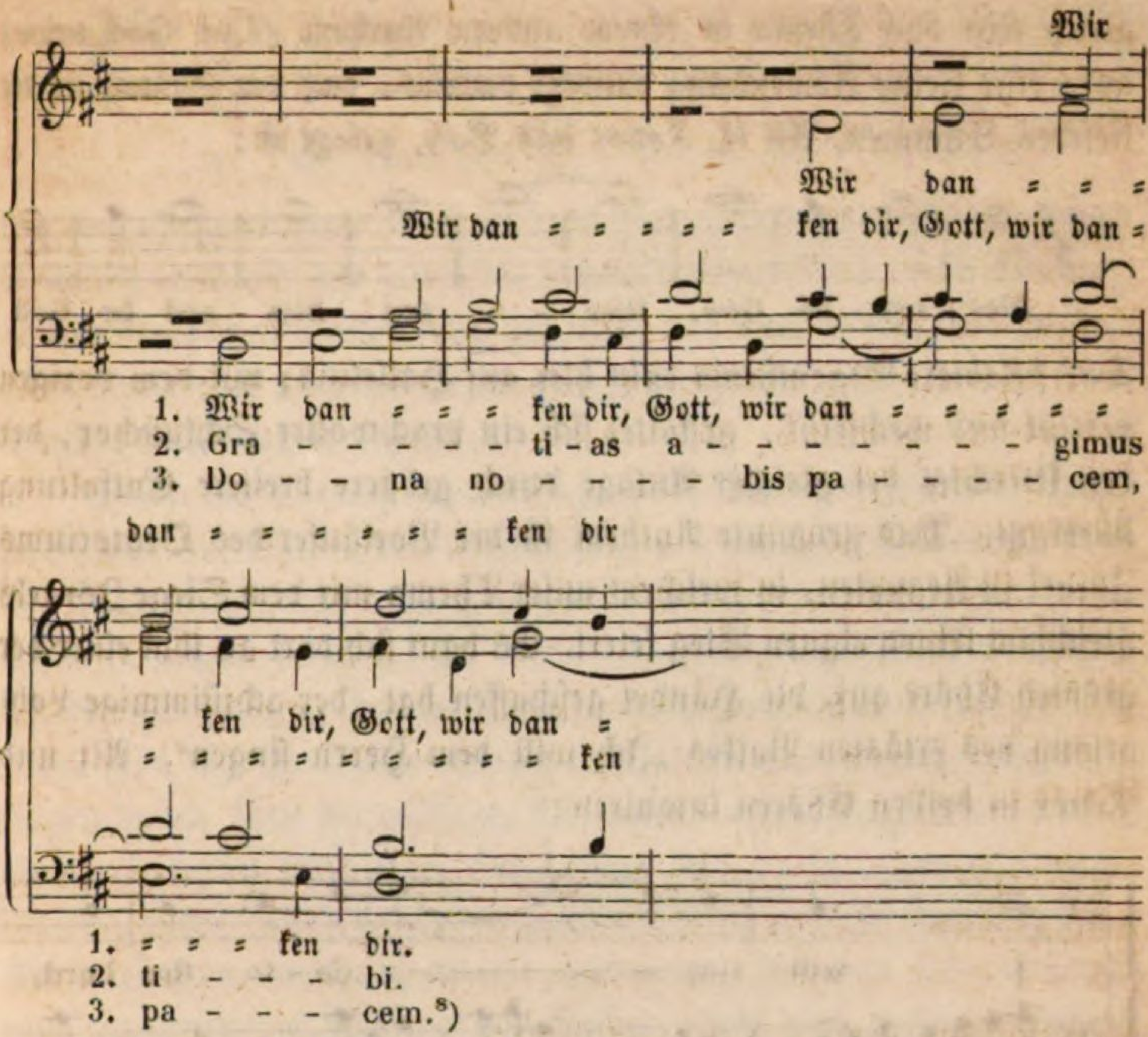
schloß, ist schon im 16. Jahrhundert vielfach für den gelehrten Contrapunkt ausgebeutet. Auch Händel's Zeitgenossen haben wiederholt danach gegriffen, ich will nur Steffani, Perti und Bach nennen. Steffani's Duett Tengo per infallibile zeigt ihn auf diese Weise:



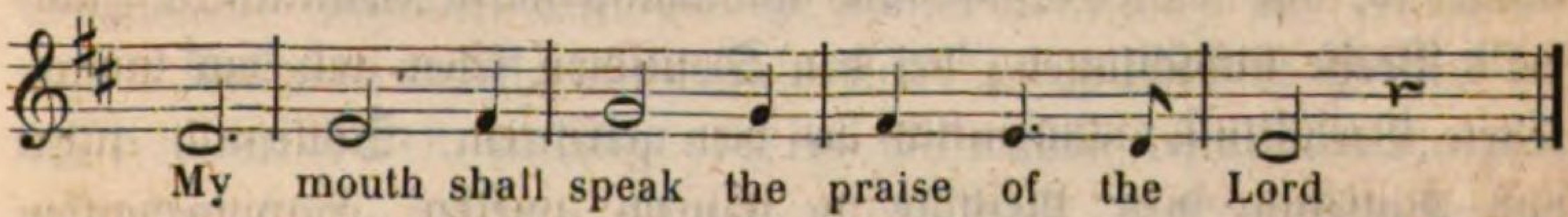
In einer achtstimmigen Fuge von Perti, die 1704 für den Großherzog Ferdinand III. von Toscana gesetzt wurde, ist die Eintheilung fast dieselbe:



Bach beginnt seinen vierstimmigen Chor, den er für die Rathswahl-Cantate „Wir danken dir Gott" 1731 anfertigte und dann wegen der besonderen Künstlichkeit, wie ich vermuthe, in der Hmoll-Messe noch zweimal zu verschiedenen Texten absingen ließ, mit einer Engführung:
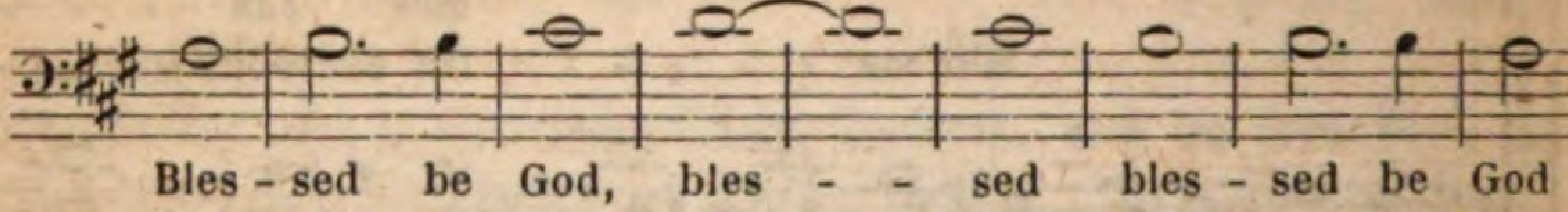


Auf den Sinn der Worte gesehen, scheinen die Töne für das Gebet um Frieden nur insofern angemessen zu sein, als dieses den Schluß der Messe bildet. Die Fähigkeit, eine große religiöse Composition zu schließen, zu krönen, hat allein Händel in dieser Tonreihe erkannt, im wunderbarsten Einverständniß mit der uralten Kirchenweise; wir gewahren hier eine merkwürdige Vergeistigung des psalmodischen Halleluja und Amen. Er intonirte damit den Schlußgesang des Anthem O praise the Lord ye Angels, bloß durch den Alt ohne Hinzutreten anderer Stimmen oder Instrumente:
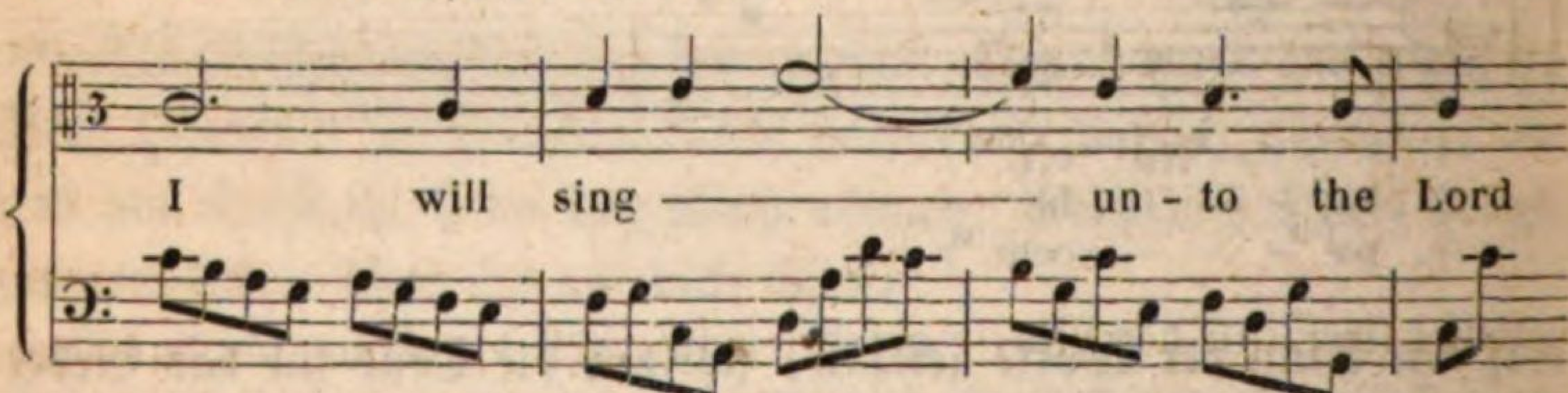


Weit erhabener noch und dem Schlußchor unseres Te Deum fast

8) „Wir danken dir Gott", Ausgabe der Bachgesellschaft V. 1, 288. »Gratias agimus tibi«, ebenda VI, 84. »Dona nobis pacem« VI, 295.

gleich tritt das Thema in einem andern Anthem (Led God arise) auf; eine kleine Abweichung entsteht daraus, daß der Gesang in die tieferen Stimmen, Alt II, Tenor und Baß, gelegt ist:
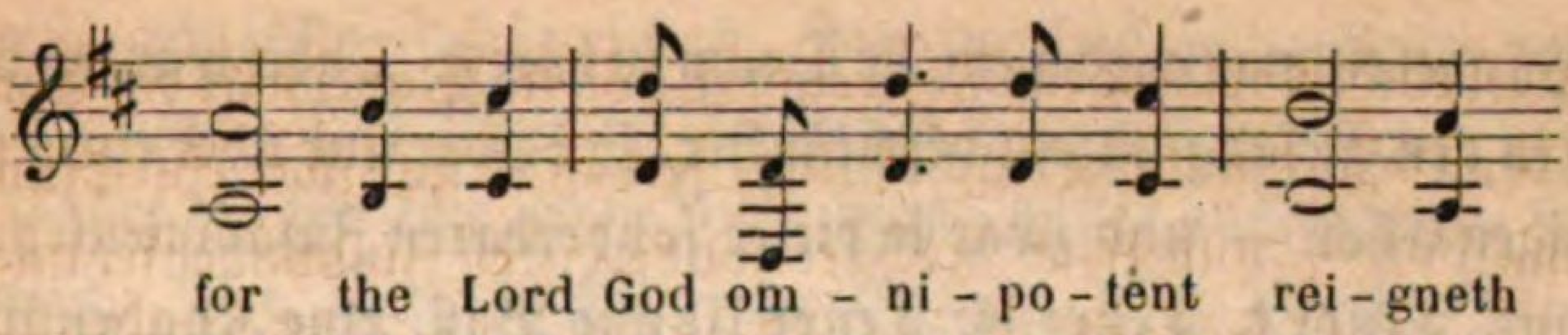


Das belebtere Gegenthema ruht hier auf Halleluja; mit dem vorigen vereint und wechselnd, gestaltet sich ein prachtvoller Schlußchor, der den Utrechter bei gleicher Anlage durch größere breitere Entfaltung überragt. Das genannte Anthem ist der Vorläufer des Oratoriums Israel in Aegypten, in welchem unser Thema mit dem Siege Israels gleichsam seinen eignen Sieg feiert. Es baut sich dort an ihm einer der größten Chöre auf, die Händel geschaffen hat, der achtstimmige Lobgesang des erlösten Volkes „Ich will dem Herrn singen". Alt und Tenor in beiden Chören intoniren:



Der Chor eröffnet den zweiten Theil, zum Schlusse lenkt das Oratorium dahin zurück und wiederholt ihn fast in voller Länge; weil aber hier, dem Sinne entsprechend, das feurig lebendige Contrathema „for he hath triumphed gloriously, denn er hat eine herrliche That gethan" zuerst vorgeht und obige Töne erst später aufleuchten, hält Burney diese wirklich für das Contrathema und bewundert sie eben als solches außerordentlich.[9]) Bei den Engländern war es noch immer so, daß selbst Mißverstand und mangelhafte Kenntniß zu Händel's Preise ausschlugen; bei den Deutschen sehen wir das umgekehrte Verhältniß, namentlich bei den gelehrten. Schließlich führt das Halleluja des Messias in seinem zweiten Hauptgedanken — Contrathema kann man hier nicht mehr sagen — dieselbe Melodie vor:

9) Commemoration p. 39.



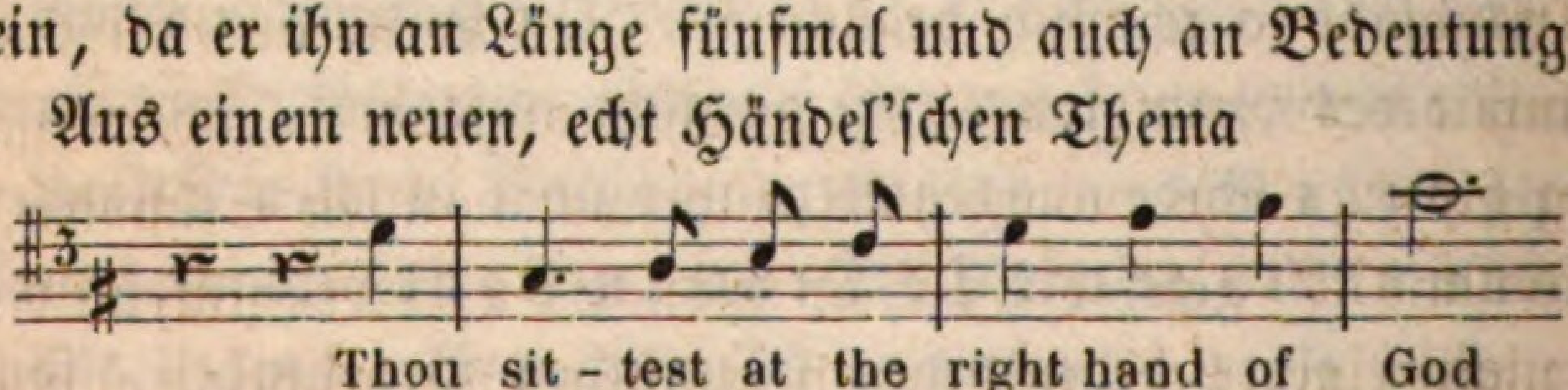
In den aufgewiesenen Gestaltungen hat Händel den Gehalt dieser Tonreihe erschöpft und durch die beiden letzten, Israel und Messias, zu einer so hohen Vollendung gebracht, daß eine Weise, die in ihrer Einfachheit dem planen Kirchengesange die Hand reicht, nun in überirdischer Erhabenheit prangt.

Schon die Themas zu den fugirten Stücken in diesem Te Deum sind sämmtlich Muster von Einfachheit, wie bei Händel überall. Auch in der Durchführung wagt er sich nicht weiter, als der ungelehrteste Sinn zu folgen vermag. Er scheint sich seiner priesterlichen Thätigkeit bewußt zu sein, daß er hier den Lobgesang Aller in Tönen, die Jeder faßt, als die seinen erkennt und im Herzen mitsingt, emporzutragen habe. Nur bei völligem Versenken in den Gegenstand und in die Seele derer, für die der Gegenstand eben da ist, kann solches gelingen: dann bleibt von dem eignen Selbst nur die Kunst und die Kraft erhalten, die Subjectivität geht unter. Und das sind die Stunden, in denen der Künstler das Ewige erlebt und das Unvergängliche schafft.

Die Chöre sind zuerst vierstimmig, von Nummer 4 an fünfstimmig mit zwei Discanten. Eine besondere Abwechslung gewährt dazwischen der siebenstimmige Chor „Day by day, tagtäglich loben wir dich“, ein bewegter Doppelchor mit lebhaftem Wechsel der Motive und Tonlagen und von glänzender Gesammtwirkung, ganz im Styl der alten italienischen und deutschen Capellchöre. Der vorletzte Chor tritt an den wenigen Stellen, wo er sich geltend macht, in sechs Stimmen auseinander. Der letzte ist wieder fünfstimmig. Die Schlußtakte enthalten einen der größten Druckfehler, mit denen Arnold's Ausgabe so reichlich bedacht ist. Die Cadenz in Gdur, der Unterquinte des Grundtones, ist garnicht aufgelöst, sondern ganz treuherzig bis zu Ende ausgehalten, und zwar in allen Stimmen.

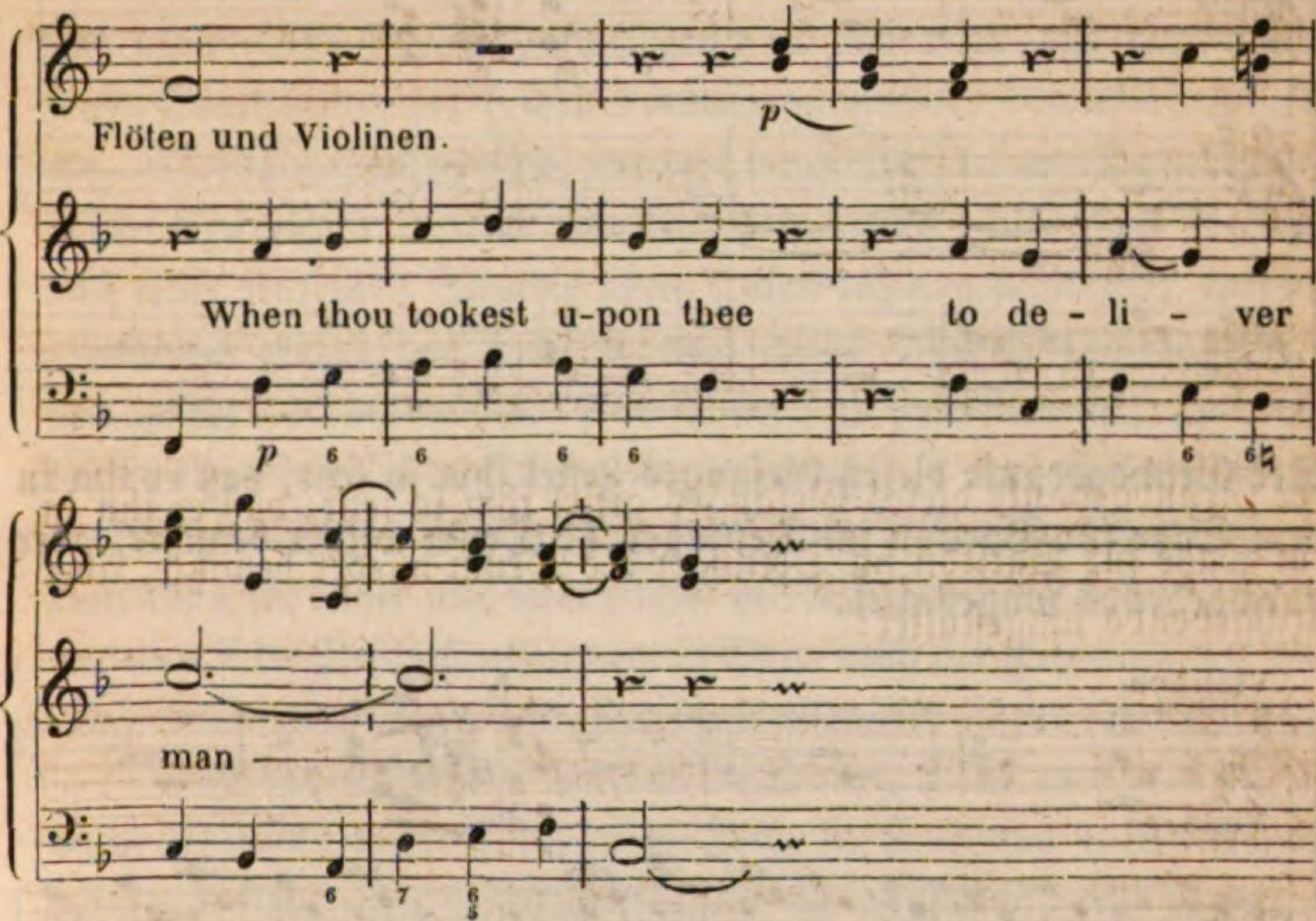
Das um 1719 gesetzte Te Deum in Bdur verdankt seine Entstehung nicht einer bedeutenden öffentlichen Begebenheit, sondern hauptsächlich dem Wunsche des kunstliebenden Herzogs von Chandos,

vom Händel einmal wieder ein Te Deum zu hören. Dabei war der Componist in den Gesangmitteln beschränkter, so daß er nur über einen fünfstimmigen Chor — und zwar in dieser sonderbaren Zusammensetzung: Discant, Tenor I, Tenor II, Tenor III und Baß, eine Knabenstimme und vier Männerstimmen — verfügen konnte. Aus solchen Umständen erklärt sich die ganze Haltung der neuen Composition. Sie ist weniger kirchlich-feierlich, behende muntere Gänge sind mit Vorliebe aufgenommen; sie hat fast die doppelte Länge der Utrechter, man müßte dieses Te Deum das große nennen wenn es auf die Länge ankäme. Mehrere gewichtige Stellen sind aus dem Utrechter neu bearbeitet eingegangen, manche andere Sätze sind offenbar nach dem Muster dieses herrlichen Bahnbrechers zugeschnitten. Dazwischen steht Anderes in Selbständigkeit und großer Schönheit, von dem wahrlich zu beklagen ist, daß man es nicht einmal dem Namen nach kennt. Es gehört dahin gleich der zweite Satz »All the earth doth worship thee« bis zu den Worten »heav'n and earth are full of the majesty of thy glory«, der also drei kleinere Absätze der früheren Composition vereinigt. Schon deßhalb, noch mehr aber wegen seiner glücklichen Verschmelzung eines leichten Melodienflusses mit tiefernster Chorwirkung, würde ich dieses Stück für eine öffentliche Aufführung unbedingt vorziehen, es läßt sich auch ohne die geringste Schwierigkeit für die drei Utrechter Sätze einordnen. Die Behandlung des cry der Engel ist hier einem Mißverstande schon viel weniger unterworfen, obwohl zum Theil dieselben Töne verwandt sind. Der Satz wird überall einen bedeutenden Eindruck machen. Man sieht daß Händel mit Liebe und in dem Glauben, auf diese Weise mindestens etwas dem Früheren Ebenbürtiges schaffen zu können, daran gearbeitet hat. Dasselbe gilt vielleicht in einem noch höheren Maaße von dem Chore „Du sitzest zur Rechten Gottes"; dieser besonders würde bei einer Aufführung des Utrechter Te Deum für den älteren Satz einzuschalten sein, da er ihn an Länge fünfmal und auch an Bedeutung übertrifft. Aus einem neuen, echt Händel'schen Thema

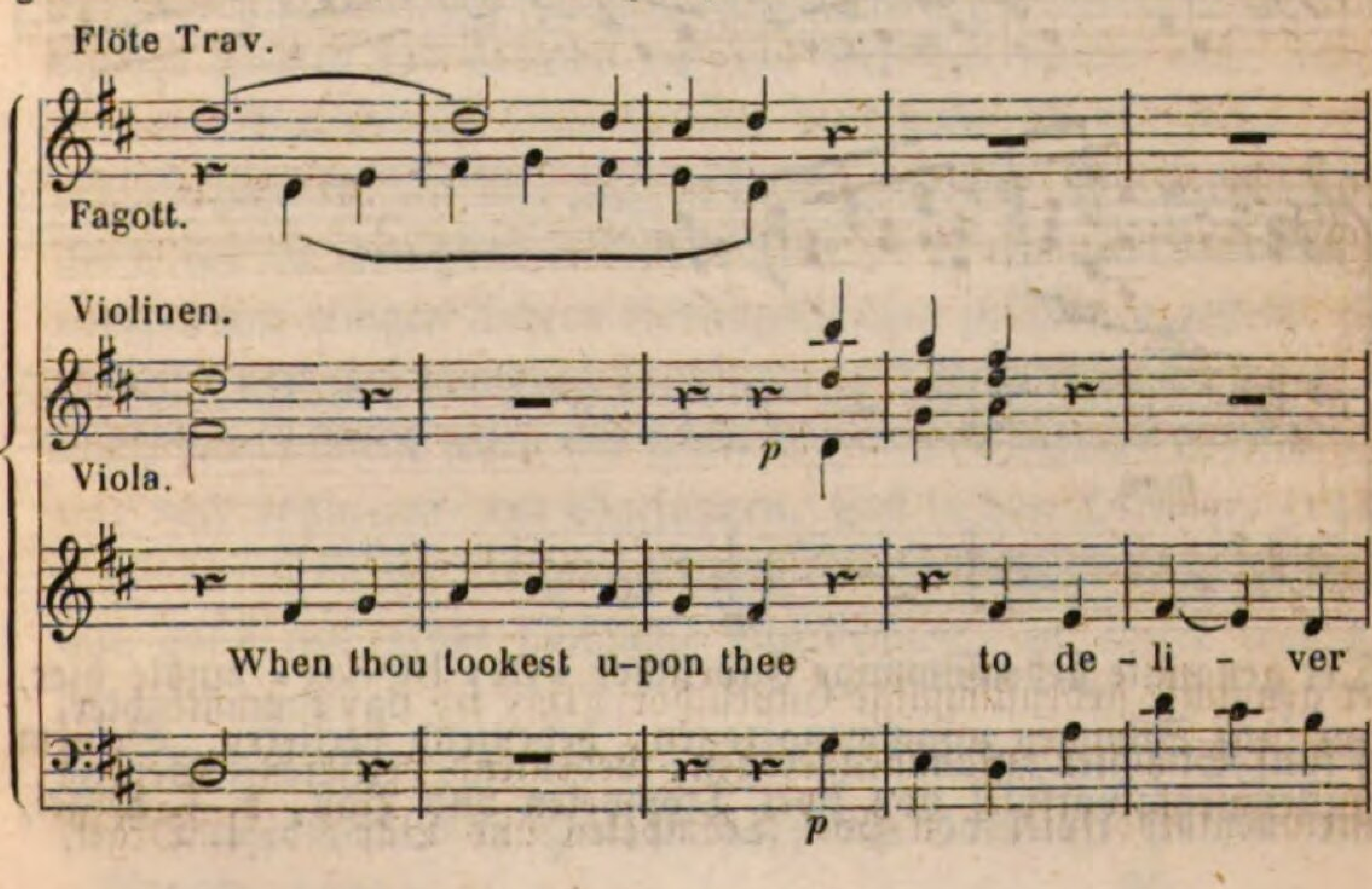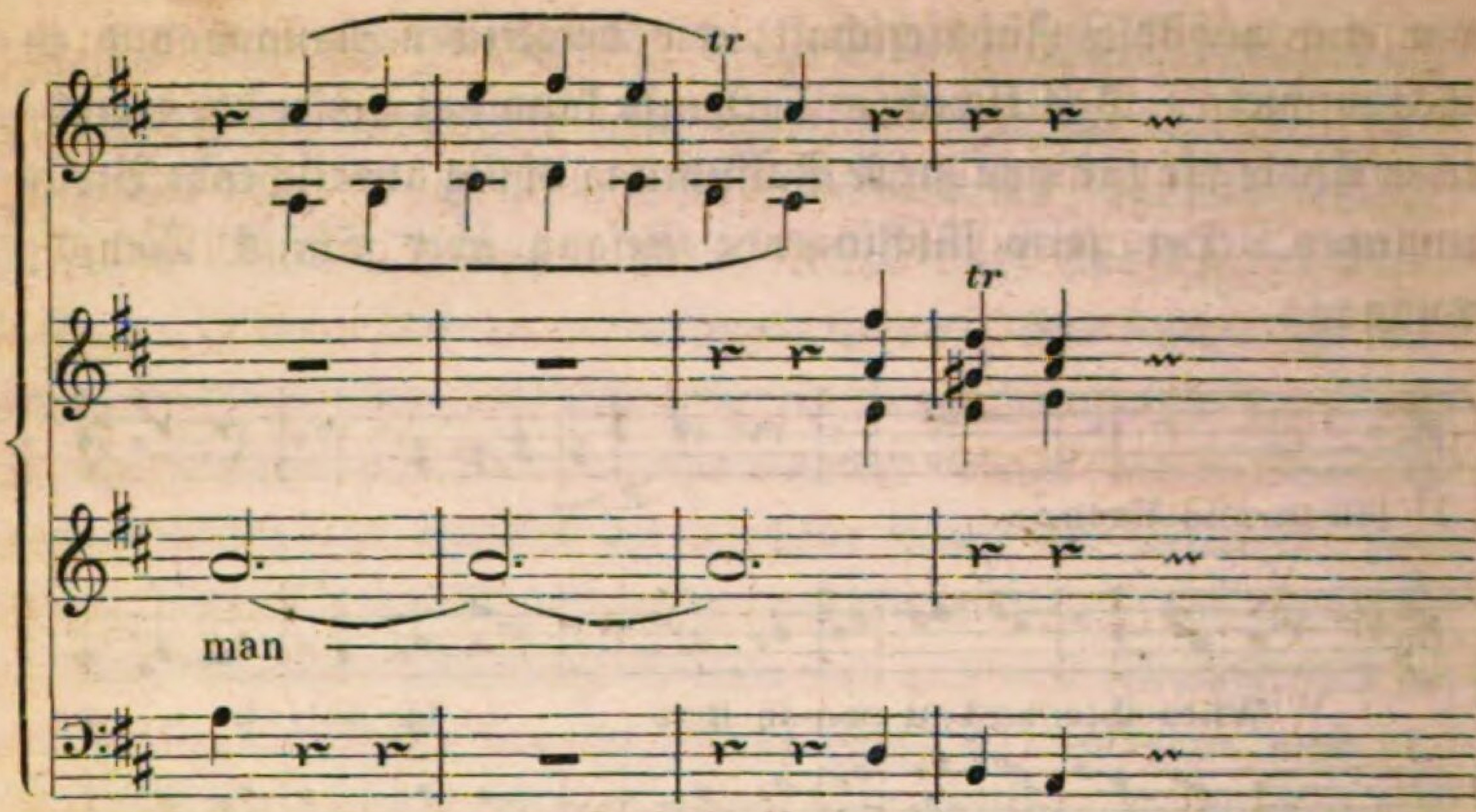


ging hier eine reguläre ausgeführte Fuge hervor, denn in Cannons

war eine gewählte Zuhörerschaft, die dergleichen verstand und zu schätzen wußte. Das Utrechter Te Deum kann mit Hülfe der bezeichneten Chöre die für eine große Aufführung völlig ausreichende Breite gewinnen. Der zarte süßklingende Gesang über Christi Menschwerdung:

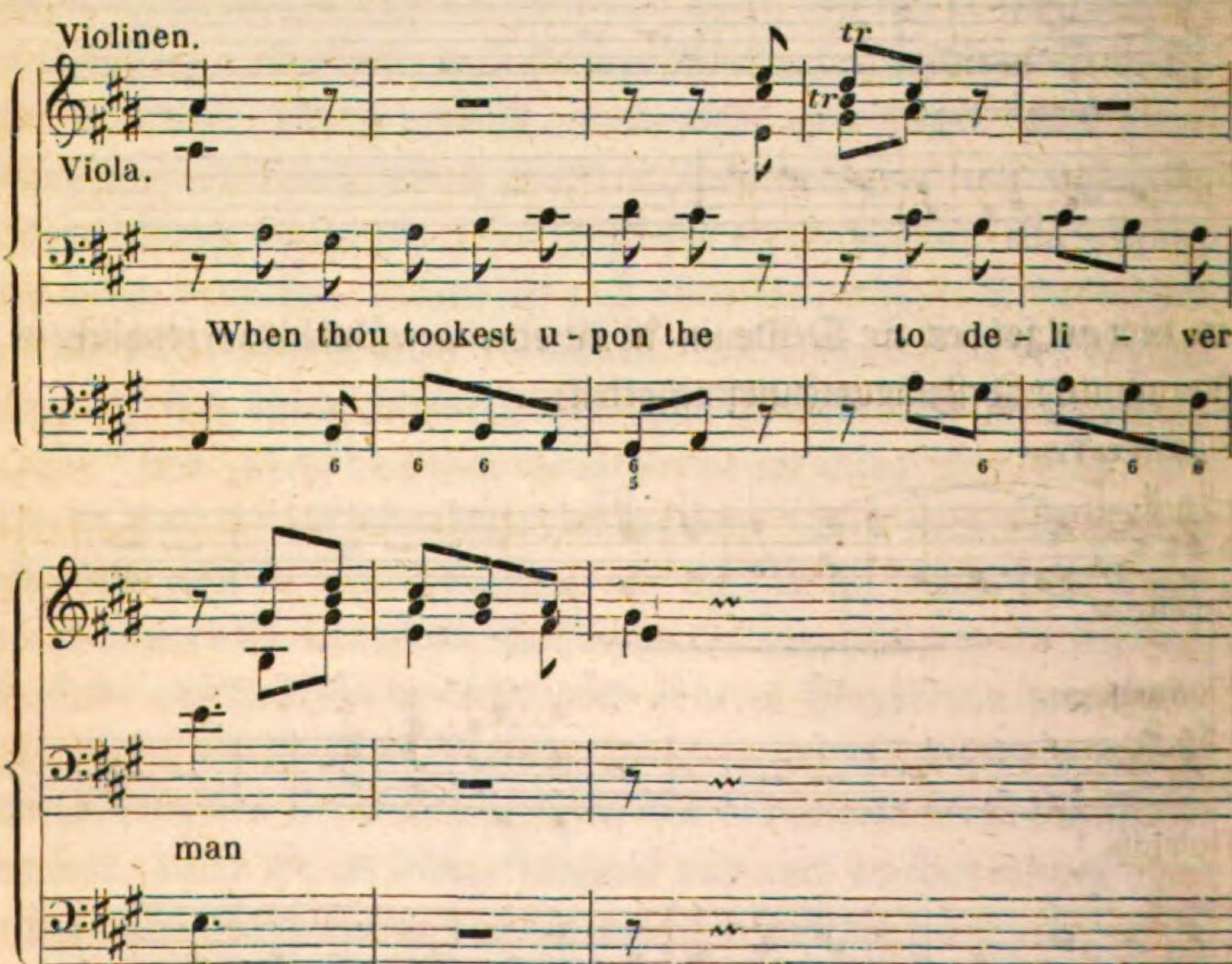


hat in dem folgenden Te Deum in Adur eine gewähltere sorglichere Harmonie und Instrumentirung erhalten:





Der Grundgedanke dieses Gesanges gefiel ihm so sehr, daß er ihn in dem Satze für Bariton im Dettinger Te Deum wieder benutzte, aber durchgehends umgestaltet:



Der genannte siebenstimmige Capellchor »Day by day« mußte hier, auf fünf Stimmen zusammengezogen, bedeutend verlieren. Seinem Instrumentalvorspiel von zwei Trompeten und Baß, d. i. Orgel,

sind nun zwei Violinen und Oboe hinzugefügt, wofür die eine Trompete wegfiel: ein Fingerzeig, wie derartige, bei jetzigen Aufführungen oft so kahl und zopfig erscheinende Stellen passend ausgefüllt werden können.

Das Te Deum in Adur, wohl ein Jahr nach dem vorigen und für dieselbe Capelle geschrieben, ist wesentlich nur eine verkürzende Bearbeitung der beiden voraufgegangenen, besonders des letzten. Es beginnt wie dieses, umgeht dann aber die erwähnten großen neuen Chorsätze und lenkt zum Utrechter zurück, läßt auch mehreres von einer einzelnen Stimme ohne Unterbrechung absingen, wodurch allerdings früher das Ende erreicht wird. Aber der Schlußchor ist neu gesetzt und bedeutend. Alle Chöre sind sechsstimmig, auch wieder in eigenthümlicher Stimmenvertheilung, so daß stellenweise drei verschiedene Bässe erscheinen. Beide Chandos-Te Deum sind undatirt, man kann sie daher nur unbestimmt in die Jahre 1718—20 setzen und nur aus ihrer Beschaffenheit dem in Bdur auch der Zeit nach den Vorrang einräumen. Das S. D. G., Gott allein die Ehre! fehlt nirgends.

Auch das kleine Te Deum in Ddur, 1737 zu Ehren der Königin Karoline aufgeführt, muß schon in Cannons entworfen und gesungen sein. Die Handschrift, jetzt unvollständig, enthält wie gewöhnlich die Angabe der Sänger. Genannt sind Mr. Leigh und Bayly, die um 1737 für ihn sangen; ausgestrichen sind Hughes, Menz, Eilfurt, Gates, Baker, Wheely, die er in Cannons hatte, an einigen Stellen sind sie auch wie aus Versehen wieder nicht ausgestrichen. Vermuthlich setzte Händel die Stücke für die Geburtstage des Herzogs in den drei Jahren 1718, 19 und 20. Das letzte in Ddur hat am wenigsten Selbständigkeit, es ist aus den Gedanken der vorigen und einigen andern Lieblingsgängen zusammen gestellt. Die kleinen Chöre sind sämmtlich fünfstimmig. Die im Utrechter Te Deum angestimmte Weise sehen wir somit in Händel's eigenen Werken nach und nach völlig aus- und abgesungen. Erst in dem Dettinger (1743) erhob er sich wieder, angeregt durch ein Te Deum von Fr. A. Urio und durch eine große nationale Begebenheit, zu einem wahrhaft neuen Lobgesange.

Auch noch ein Jubilate setzte Händel für die Friedensfeier, das einzige welches er gemacht hat; sein Vormann Purcell schrieb

ebenfalls Te Deum und Jubilate. In Deutschland ist das Werk bekannt als der hundertste Psalm, aus dem der Text genommen wurde, und als solcher vor vielen Jahren bei Breitkopf und Härtel gedruckt. Es gehört zu seinen großartigsten Schöpfungen. Durch eine längere Instrumentalsymphonie, die nachträglich hinzu kam, aber in dem deutschen Drucke fehlt, ist es für einen von dem Te Deum gesonderten Vortrag noch zweckmäßiger eingeleitet; sie besteht ihrem Haupttheile nach aus der Einleitung und Begleitung zu dem ersten Chor des Te Deum. Das Jubilate ist diesem an Länge fast gleich, enthält aber nur sieben Sätze. Der erste, ein Aufruf zu heiliger Freude, entsprang aus dem lateinischen Psalm laudate pueri (S. 165). Eine Stimme beginnt den Gesang, von der Trompete vorgebildet, unterstützt, vom Chor emporgeschwungen „O sei fröhlich in dem Herrn alle Welt!" Mit großer Kunstweisheit sind die Mittel gewählt, die eine herzbewegende Freude maaßvoll feierlich und zugleich im höchsten Grade lebendig ausdrücken. Lang ausgehaltene verhallende Töne beginnen das Vorspiel, auch den Gesang der einzelnen Stimme und des Chores, und als Andeutungen des Unaussprechlichen durchziehen sie die sonst lebhafte Bewegung. Man sehe aber was die erwähnte deutsche Partitur daraus gemacht hat. Das Trompetensolo ist gestrichen, der Vorgesang der einzelnen priesterlichen Stimme auch, der so bedeutungsvolle ausgehaltene Ton in beiden ebenfalls, ja sogar zu Anfang des Chores; dafür blasen zwei Flöten und zwei Trompeten mit, auch die Pauken sind angespannt, die 46 Takte sind auf 21 zusammen gezogen, und der Choranfang „Jauchzet dem Herrn alle Welt" klingt nun wie ein gemeiner Aufschrei, ohne Würde und Weihe. Das nannte man und nennt man leider noch immer Händel's Tonsätze für moderne Ohren genießbar machen! Schon gegen die Art den Text deutsch zu geben muß man sich entschieden auflehnen. „Jauchzet dem Herrn alle Welt" fängt der hundertste Psalm allerdings in Luther's Uebersetzung an, doch paßt die Wortstellung nicht im mindesten zu Händel's Musik. Händel hielt sich natürlich an die englische Bibel, sowie er in Deutschland nicht ohne Grund von der deutschen abgegangen sein würde; aber bei nachträglicher Uebersetzung ist das musikalische Werk maaßgebend, nicht Luther's Version. Das Englische »O be yoyful in the Lord all ye lànds« läßt sich unge-
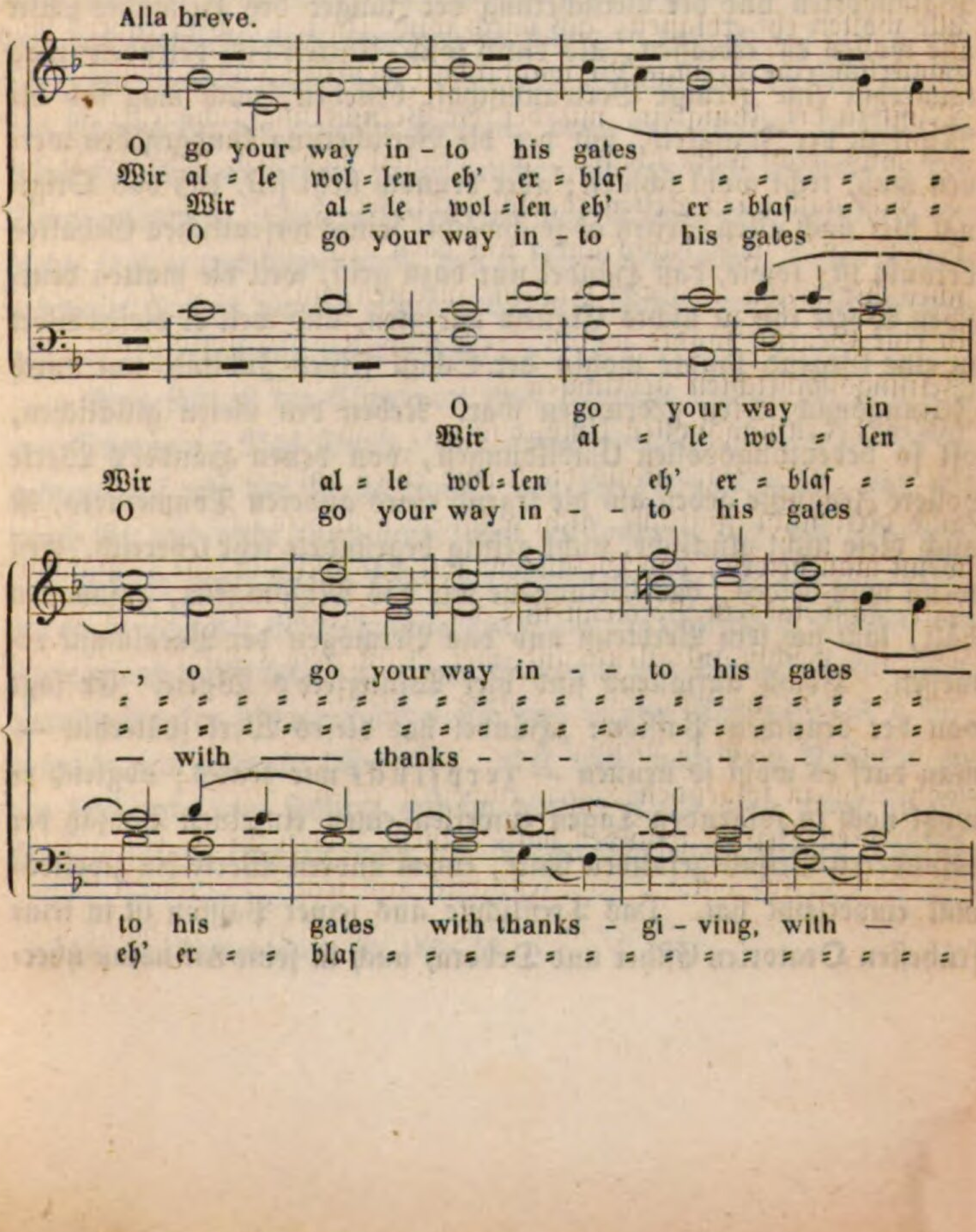
zwungen nachsingen „O sei fröhlich in dem Herrn alle Welt“, und so allein kann hier der Musik Genüge geschehen. Der Anfang des wundervollen Chores in Fdur ist ebenfalls durch gedankenloses Zurechtbiegen nach Luther's Worten um seinen schönsten Sinn gebracht. In der deutschen Partitur ist überhaupt Alles verschlechtert, nur wie zufällig begegnen sich hie und da der starke Luther und der starke Händel in einem treffenden Ausdruck. Solche Stellen muß man eifrig festhalten, aber ebenso sehr die zügellose Willkühr verabscheuen, die das Werk des einen großen Mannes zum Deckmantel nimmt, um das des andern zu mißhandeln.

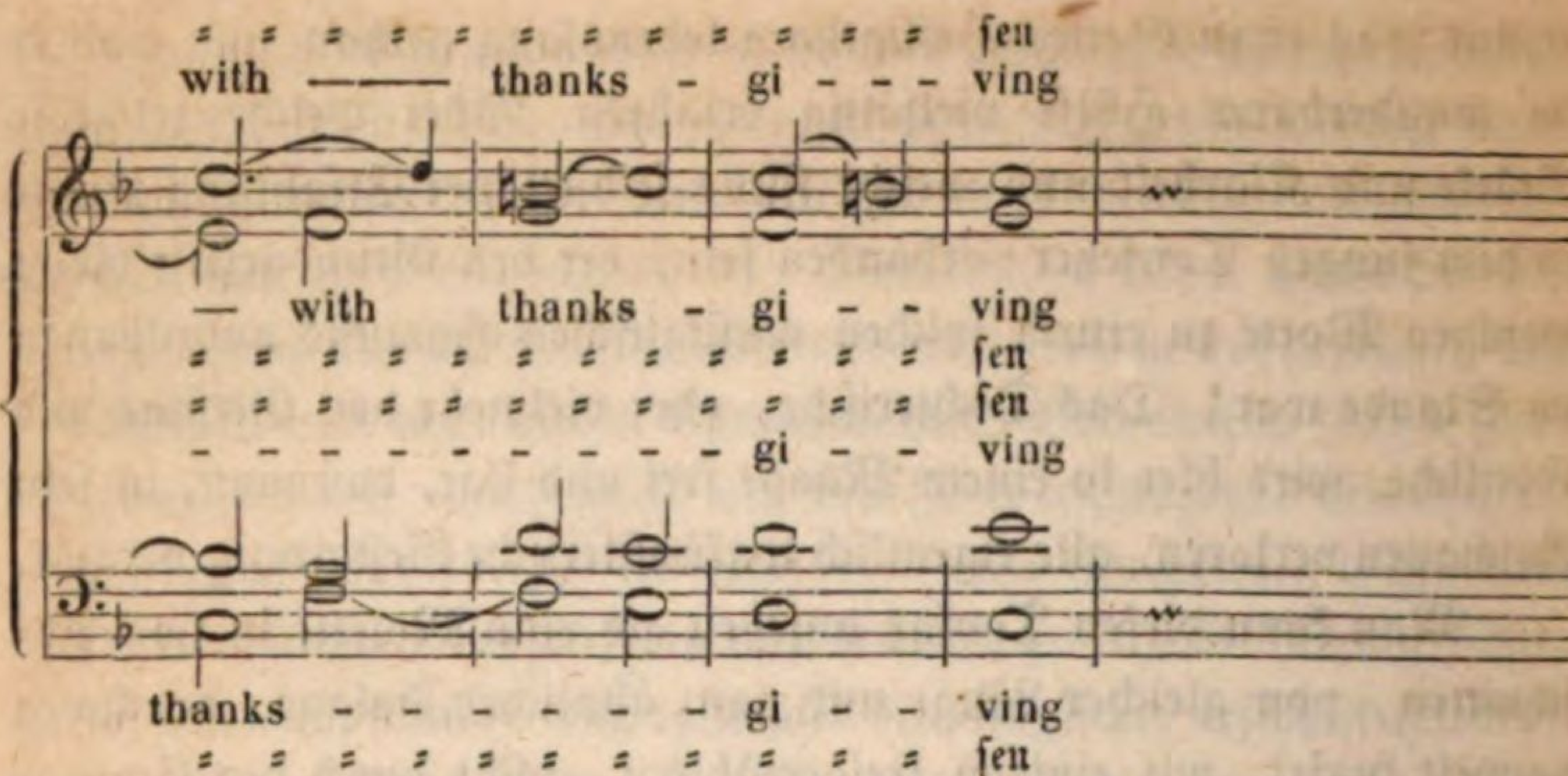
In den Chören ist wieder beständiger Wechsel. Der erste Chor hat vier Stimmen, der zweite anfangs ebenfalls, dann theilt sich der Discant, damit sich Thema und Gegenthema in der herrlichen Doppelfuge ausbreiten können, der dritte und längste Chor ist wieder vierstimmig, der Lobpreis der Dreieinigkeit achtstimmig, das feierliche Amen fünfstimmig: alles nach Erforderniß des Textes. Dieser musikalische Ausbau der Wortvorlage läßt sich bis in's Einzelnste verfolgen und bleibt ein unvergängliches Muster für alle Tongestaltung. In dem zweiten Chore führen die Worte »Servė the Lord with gladness, dient dem Herrn mit Freuden“ das froh bewegte erste Thema, und nach einmaliger vierstimmiger Durchführung bis zu einer Cadenz auf der Dominante heben die Mittelstimmen unisono das im Choralton feierlich dahinziehende Contrathema an »and come before His presence with a song, und kommet vor Sein Antlitz mit Gesang“. Langsam senkt es sich von der Quinte der Tonart in den Grundton, wie sich das Vorderthema munter eine Quarte aufschwang, bildet also den klaren musikalischen Gegensatz, den in solchen Fällen die Schulregel von Thema und Contrathema fordert, der sich hier aber, überflügelnd jede Satzung, aus einer tiefgeistigen Auffassung des Textes gestaltet. Denn es liegt ein Fortschritt in den Worten „Dienet dem Herrn mit Freuden — und kommet vor sein Antlitz mit Gesang“: der Nach- und Gegensatz nimmt, bei aller Gemeinsamkeit der Stimmung, einen veränderten, einen erhabeneren Gesichtspunkt, die Schaar fühlt sich versetzt vor das Angesicht Gottes und singt dem Ewigen, wie das von Händel so unvergleichlich erfaßt und ausgedrückt ist.

Dennoch ist es nicht dieser Chor, der voran zu stellen wäre, wenn das höchste Muster einer Psalmencomposition genannt werden sollte, sondern der folgende; ein wahrhaft göttlicher Gesang, der alles abgestreift hat was vergänglich ist. Das knappe Wort dehnt sich hier aus zu einem unendlichen, poesie- und weihevollen Lobgesange, und der Musik merkt man nichts Gewöhnliches, Bekanntes, früher schon Dagewesenes an, alles quillt auf den Zauberschlag des Wortes wie ursprünglich hervor. „O go your way into his gates, o gehet ein zu seinen Thoren", ruft Einer dem Andern zu, „mit Danken" sagen sie vereint, und immer lauter, immer eindringlicher erschallt ihr Ruf. Die Saiteninstrumente führen einen neuen Gang ein, der in freier Nachahmung die Singstimmen durchläuft, während die Instrumente das erste Thema wieder aufnehmen. Mit Takt 85 senken sich Gesang und Begleitung gemeinsam neun Takte lang, die letzten sieben auf dem Worte praise, in einen feierlichen phrygischen Schluß nach Adur, und haben hiermit den Ton, der zu Anfang angestimmt wurde, ausgesungen. Wie Einer den Andern zur Wallfahrt nach Gottes Tempel aufruft, wie sie gemeinsam dahin ziehen, wie die Menge immer mehr anwächst, eine steigende Lebendigkeit und Fülle gewinnt, wie man endlich in die Thore eintritt: das ist bisher verkündet. Ein Hauptabschnitt ist erreicht. Nun steht die Schaar im Heiligthum angesichts des Allerheiligsten und erhebt sich zu einem neuen Liede „O danket, danket Ihm und rühmet Seinen Namen!" Mit dem Tenor unmittelbar in den Schluß des Vorgesanges eingreifend, entfaltet sich hier sein Gegenbild: das Grundgefühl ist dasselbe geblieben, aber die Haltung ist ruhiger, feierlicher, ganz so wie es sich für die ziemt, die vor Gott stehen. Innige Freude und erhabener Ernst ist in diesen Lauten des Dankes, die in reizvollem Wechsel auf und ab schweben, auf eine Weise verschmolzen, welche vollkommen genannt werden muß. Es ist der Grundgedanke jeder religiösen Dichtung, und namentlich der Psalmen, daß dem Aufrufe der Gehorsam, dem Wunsche die Erfüllung werde, denn diese Lieder sind nichts anderes und wollen nichts anderes sein, als Stimmen des vielfach und tief Erlebten. Wenn es also heißt „Gehet ein zu seinen Thoren!" so ist der Dichter selber in fröhlicher Menge schon viele Male eingezogen in diese Thore, und wenn er dann weiter sagt „O danket, danket Ihm!" so bekennt

er nur was er in Gottes Heiligthum lebenslang gethan und was er an wunderbarer Hülfe vielfältig erfahren. Aber welche religiöse Stärke und Klarheit und welche Fülle selbsteigner Erfahrung mußte in dem jungen Tonsetzer vorhanden sein, der den Grundgehalt dieser wenigen Worte zu einem solchen musikalischen Hymnus auszubauen im Stande war! Das Dichterische, oder vielmehr das Geistige und Göttliche, wird hier in einem Maaße frei und klar, daß man, in sein Anschauen verloren, alle eigentlich tonkünstlerische Gestaltung vergißt.

Man kann diesen Tonsatz ansehen als eine Motette in zwei Abschnitten, von gleicher Länge und ganz ähnlicher Anlage, durchweg doppelt fugirt, mit einigen freigewählten, nicht durch den Contrapunkt bedingten Eintritten und Gängen untermischt. Händel hat die erste Hälfte davon drei Jahre später in der deutschen Passion von Brockes wieder verwandt:





aber dadurch nur bewiesen, daß das wirklich Vollendete nicht übertragen, nicht einem Fremden angepaßt werden kann, daß es mit dem Grunde, auf welchem es sich erhob, steht und fällt. Zwischen den Psalmworten und der Versicherung der Jünger des Heilandes „Wir alle wollen eh' erblassen, als durch solch' Untreu dich betrüben" mag immerhin eine geringe Verwandtschaft bestehen, auch mag sich die Musik zu der Innigkeit, mit der die Versicherung kundgegeben werden muß, recht wohl schicken; aber dennoch steht fest, daß das Original hier nach allen Seiten abgeschwächt, seines wesentlichen Gehaltes beraubt ist, sowie, daß Händel nur dazu griff, weil die matten deutschen Worte ihn zu nichts Eignem anregten, und weil er dieses Werk in eine Gegend sandte wohin der Schall seines Jubilate nur durch Zeitungsnachrichten gedrungen war. Neben den vielen glücklichen, oft so bedeutungsvollen Umbildungen, von denen Händel's Werke vollere Zeugnisse geben als die irgend eines anderen Tonmeisters, ist auch diese nicht glückliche, nicht geistig begründete sehr lehrreich. Erst wenn man beides, das Gelungene wie das Mißlungene, zusammen hält, läßt sich sein Verdienst und das Vermögen der Vocalmusik ermessen. Höchst auffallend sind hier Winterfeld's Worte. Er sagt von der deutschen Passion: „Händel hat dieses Werk späterhin — man darf es wohl so nennen — zerpflückt wie keines; obgleich er wohl noch in folgenden Tagen zuweilen einen einzelnen Tonsatz der besonderen Beifall gefunden hatte, einem andern Werke ein zweitesmal einverleibt hat. Das Trefflichste aus seiner Passion ist in seine frühesten Oratorien Esther und Debora, auch in seine Anthems über-

gegangen. So bildet der Chor der Jünger, womit sie den Worten des Herrn „ihr werdet all' in dieser Nacht euch an mir ärgern, ja, mich ganz verlassen" betheuernd antworten: „Wir alle wollen eh erblassen als durch solch' Untreu dich betrüben", den 3ten Satz seines hundertsten Psalms (Jubilate): „Gehet zu seinen Thoren ein mit Danken"; so ist der Gesang" u. s. w. [10]) Nicht die Behauptung von dem Zerpflücken des deutschen Werkes ist es, die mich in Verwunderung setzt — obwohl z. B. aus der Agrippina fast noch mehr entlehnt ist, und schon aus dem bisher Mitgetheilten deutlich geworden sein muß, daß Händel diese Entlehnung und Umbildung von früh an über alle seine Werke ausdehnte, nicht erst später in einzelnen Fällen noch bloßen Beifalles wegen vornahm —, sondern der Beweis für eine solche Behauptung, die Angabe, der Chor sei aus der Passion, die 1716 entstand, in das Jubilate, das 1713 aufgeführt wurde, eingegangen; um so mehr, da Winterfeld auf Seite 56 desselben Bandes das Jubilate nach dem Lexicon richtig in das Jahr 1713 gesetzt hat. Wie vorhin bemerkt ist, verwandte Händel nur die erste Hälfte des Chores für die deutsche Passion, denn den zweiten herrlicheren Theil desselben anderswo zu gebrauchen, ist ihm wohl niemals in den Sinn gekommen. Indem Winterfeld von Allem das Gegentheil angiebt, sagt er uns damit auch, daß er diesen Psalmchor, dessen Kenntniß unser Dasein um ein erhabenes Ideal reicher macht, nicht einmal näherer Untersuchung würdig hielt.

Eingefaßt ist der Chor von zwei kleineren Sätzen für zwei und drei Stimmen. Das Duett, eine außerordentlich kunstvolle Arbeit, geht vorauf mit der Versicherung, daß der Herr Gott ist, daß wir durch ihn und nicht durch uns selbst entstanden, daß wir sein Volk und Schafe seiner Weide sind; die Violinen und eine Oboe, welche sich in canonischer Nachahmung den Sängern zugesellen, machen den Zwiegesang vollständig zu einem Satze für vier Solostimmen. Den Hauptgedanken bildete Händel sich aus seinem Kammerduett A mirarvi io son intento (S. 365), aber nicht nach dem Anfange wo der Gefährte dem Führer erst im vierten Takte und zwar in der Quinte folgt, sondern nach der in den Einklang gelegten Engfüh-

10) Ev. Kirchengesang III, 166—67.

rung des 21- bis 23sten Taktes. Alles andere weicht ab, selbst diese beiden Takte sind nur soweit ähnlich, daß man sie als Vorlage erkennen kann. Das Kammerduett ist weiter ausgeführt, aber das spätere in seiner gedrungenen Kürze ist doch wohl gehaltreicher, auch sicherlich leichter und angenehmer zu singen, und in jeder Hinsicht eine köstliche Frucht der hannöverschen Studien. Es beweist uns wieder, daß Händel nicht bloß im Ausgestalten des Großen, des Chormäßigen, sondern auch im Vervollkommnen der feinen Steffani'schen Bildchen unablässig weiter strebte. Um das Verlangen des Ohres nach einem sanfteren Mittelsatze zwischen zwei starken Chören zu befriedigen, wählte Händel mit einer Sicherheit, die ihm bei seinen früheren deutschen und italienischen Versuchen noch abging, eben die Texte, welche ihrem Inhalte wie ihrer Fassung nach eine zartere, eine individuellere Gestaltung erheischen: und so sehen wir ihn auch in der sehr schweren Kunst, den Texten poetisch gerecht zu werden, steigend fortschreiten. Das Gesagte läßt sich ebenfalls auf das nachfolgende Terzett anwenden, doch enthält dieses — die Versicherung von Gottes endloser Barmherzigkeit und seiner die Menschengeschlechter überlebenden Wahrheit — schon so viel Pathos und Wärme, daß es nur eines leisen Anhauches bedürfte um in die hellen Flammen des Chores aufzulodern. Mit voller Macht bricht alsdann das „Ehre sei Gott dem Vater Sohn und heil. Geist" herein, achtstimmig gesetzt, aber vielhundertstimmig klingend. Das anschließende Amen führt in einem längeren fünfstimmigen Satze die Doxologie, und damit das ganze Jubilate, den ganzen Friedensgesang feierlich und herrlich zu Ende.

Das Jubilate ist wohl einige Wochen, vielleicht Monate, nach dem Te Deum entstanden. Die Handschrift hat: »SDG | GF Hendel«, läßt uns aber über das weitere rathlos, denn der Buchbinder, der das Manuscript für seinen Pappdeckel zurechtbog, hat das Datum geschickt weggeschnitten; nur von der Zahl 1713 blieb die obere Hälfte, und zwar so weit daß man noch gerade die 3 erkennen kann. Geschrieben ist das Werk für Chorknaben und männliche Sänger, die schon genannten Hughes, Wheely u. s. w.; Frauen, die eben damals in Hamburg anfingen sich die Kirchenchöre zu erobern, haben in England dieses Gebiet erst viel später einnehmen dürfen.

Die Königin bestimmte den 7. Juli '13 für die öffentliche Feier.

Wie der Postbote, eine Londoner Zeitung, noch am 2. Juli meldete, wollte Ihre Majestät in Begleitung des Parlamentes zur Kirche gehen. Aber sie erkrankte und mußte in St. James bleiben. Das Parlament begab sich in Prozession nach der Paulskirche, am Abend war die Stadt erleuchtet, auf dem Wasser brannten prächtige Feuerwerke. Am 16. desselben Monats war die Königin so weit hergestellt, daß sie im Parlamente erscheinen konnte. [11]) Das Werk ist wohl nachträglich in ihrer Privatcapelle noch einmal gesungen worden. Sie setzte dem Componisten ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus, obwohl seine Dienstverhältnisse zu Hannover ihr nicht unbekannt waren [12]); das einzige Beispiel in diesen Jahren, daß sie einer mit dem Hofe von Hannover in Verbindung stehenden Person eine Wohlthat, oder nur gerechte Belohnung zu Theil werden ließ. Aber die Künstler besitzen ja das Vorrecht außer dem politischen Ringe zu stehen. Ein Glück für Händel, daß man ihm diesen freieren Spielraum gewährte, denn seiner eigentlichen Dienst- und Unterthanenpflicht hatte er mit dem Te Deum gänzlich zuwider gehandelt; die geziemende Zeit, die sein Urlaub gewährte, war überschritten. Colman schweigt von der Friedensfeier, die ganze Partei der Whigs hielt sich grollend von aller Festlichkeit fern. Hier müssen wir auf die Lage der öffentlichen Angelegenheiten einen Blick werfen. Der Sohn des vertriebenen Königs Jakob II. und Bruder der Königin Anna, Jakob der Prätendent genannt, war nebst seinen Nachkommen von der Thronfolge ausgeschlossen. Er saß in Lothringen, auf günstige Gelegenheit wartend, dem Papste und Frankreich vertrauend, und ließ die Jesuiten mit seinen Freunden in Schottland Irland und England für seine Zurückführung wirken. Anna zu vertreiben war unmöglich, bei ihrer zunehmenden Kränklichkeit auch unnöthig. Nun lauerte alles auf ihren Tod. In den ersten Jahren ihrer Regierung ließ sich die Königin von den Grundsätzen ihres Vorgängers Wilhelm III. leiten, England und Schottland wurden vereinigt, und Marlborough's Siege umstrahlten ihr Regiment. Aber nach und nach gewann die Neigung zu den verbannten Verwandten bei ihr die Oberhand, und

11) Mahon, Geschichte Englands vom Utrechter bis zum Versailler Frieden, 1713—83. Deutsche Uebers. von Steger. Braunschw. 1856. 8 Bde. I, 47.

12) Mainwaring, Memoirs p. 88—89.

nun kam 1710 ein Ministerium an's Ruder, wie es in England kaum jemals schlechter gewesen ist. Es wurde den Franzosen leicht gemacht, alles das durch Unterhändler wieder zu gewinnen, was sie im Felde verloren hatten; man ging in der Ehrlosigkeit, in der Verwahrlosung des Volkswohls so weit, daß ein englischer Geschichtschreiber der Zeit mit Recht sagen konnte, die Friedensbedingungen müßten schlecht genannt werden, auch wenn England ebenso viele Niederlagen erlitten hätte, als es Siege erfocht. Die Verbündeten auf dem Festlande wurden verrathen, einige der schwächeren, namentlich die edlen Catalonier, einem grausamen Schicksal schamlos überliefert. Die Schuld der englischen Minister, Bolingbroke und Harley, ist um so größer, da jeder wußte, daß Frankreich in die Nothwendigkeit versetzt war, viel bessere Zugeständnisse gewähren zu müssen. Die Königin war gutmüthig, aber höchst schwach, kleinlich und engherzig, daher ganz geschaffen sich durch Intriguen beherrschen und von irgendeinem Günstling blindlings leiten zu lassen; so eng war ihr Herz, bemerkt der boshafte Swift, daß es zur Zeit nur für Einen Raum hatte. Jemehr ihre Abneigung gegen das Haus Hannover sich in bitteren Haß verwandelte, desto williger entschloß sie sich zu Hülfsleistungen, welche dem Prätendenten seine dereinstige Wiedereinsetzung erleichterten. Daß sie in der Verletzung der Reichsgesetze noch weiter ging, noch offner handelte, verhinderte ihre natürliche Furchtsamkeit. Aber in der Verletzung des Anstandes ging sie schon so weit als möglich, wenn der Bänkelsänger Tom D'Urfey, dieser unverbesserliche fröhliche Sünder, ihr Spottlieder auf die hochbejahrte edle Churfürstin Sophia von Hannover reimen und vorsingen mußte, gegen noch bessere Bezahlung als dem Te Deum-Componisten zu Theil wurde; für das eine welches anfängt „Die Kron' ist zu lastig für Schultern von Achtzig (The crown is too weighty for shoulders of eighty)" zahlte sie 50 Pfund! Sie war Protestantin; und mit einem Erfolge, den man sonst nur bei katholischen Regenten gewohnt ist, konnte ihr durch Vorhalten der Religionspflichten das Gewissen geschärft, oder richtiger eingeschüchtert werden: hierdurch ist manches schlechte Unternehmen gehemmt, was ihr zum Lobe gereicht, mag auch ihr persönliches Verdienst dabei noch so gering sein. Ganz ohne Gewissen, und gar ohne religiöses, waren dagegen ihre Minister, der

schlaue Harley und der hochbegabte Bolingbroke. Um sich in der Gewalt zu erhalten, verabredeten sie mit Frankreich und den Jesuiten einen förmlichen Operationsplan, nach welchem in aller Stille gehandelt wurde. Die Spione des Prätendenten schrieben immer hoffnungsreicher. „Der Hauptpunkt wird der sein", heißt es in einem dieser Schreiben, am 18. August '13, also kurz nach dem Friedensfeste unterzeichnet, „Herrn Albert [Königin Anna] zu überreden, obgleich ich meine, daß diese Herren [die Minister], wenn sie es wirklich ehrlich meinen, die stattgefundene Eröffnung festhalten, oder irgend eine andere auffinden sollten. Es ist eine lange und schwere Arbeit, den ganzen Vorschlag in einem Briefe zu entwickeln, doch Folgendes ist das Wesentliche: Herr Raucourt [der Prätendent] muß bei Herrn Albert an demselben Tage erscheinen [in England landen], an dem Herr Puisieur ankommt [das Parlament eröffnet wird], und Herr Albert muß dann Herrn Cassel [dem Hause der Lords] und Herrn Canaple [dem Unterhause] gemeinschaftlich einen Bericht über seine Verständigung mit Herrn Raucourt erstatten und seinen Wunsch nach dem Beitritt beider aussprechen. Ich glaube die Ueberraschung würde so groß sein, daß keiner der beiden Herren Nein sagte, und ich zweifle nicht, daß Herr Arthur [das englische Volk], der sehr wankelmüthig ist, auf die Sache sofort mit derselben Freude eingehen würde, welche er früher bei gleichen Gelegenheiten bewiesen hat, davon garnicht zu sprechen, daß Herrn Raucourt's Zusammensein mit Herrn Albert die Sache vollständig entscheiden würde. Dieser Weg dürfte die Sache leichter zur Entscheidung bringen, als wenn man mit Horne [dem Churfürsten von Hannover] vor Gericht geht, oder sich abmüht Herrn Puisieur [das Parlament] zu gewinnen, der oft schlechter Laune ist und schwer in die rechte Stimmung gebracht werden kann." [13]) Der Prätendent hatte die meisten Schotten und Iren für sich. Ebenfalls der englische Landadel war größtentheils auf seiner Seite, beschränkte sich auch die Parteinahme dieser Edlen fast nur darauf, daß sie bei Tafel, wenn auf das Wohlsein des Königs angestoßen wurde, die Gläser über die Wasserflasche weg schwenkten, womit sie sagen wollten: des Königs jenseit des Wassers! Die Minister hatten es mit

13) Mahon, Geschichte Englands VIII, 4—5. Urkundenband.

Hannover für immer verdorben und konnten, sobald ein entscheidender Schlag geschah, von den jakobitischen Irrpfaden nicht wieder zurücklenken. Man sage also, ob die Whigs nicht Recht hatten, wenn sie die protestantisch-hannöversche Thronfolge und alle Volksrechte, die daran hafteten, für gefährdet hielten.

Gewiß ist es durch Mancherlei zu entschuldigen, daß Händel hier in Ruhmbegier und Künstlerdrang von seiner gewöhnlichen Vorsicht abwich. In Hannover war schier nichts mehr für ihn zu thun, die Stimmung war dort durch die Besorgnisse, welche die englischen Händel erweckten, so unmusikalisch wie möglich geworden, und für den Künstler schien nichts räthlicher zu sein, als still sitzen zu bleiben wo er gerade saß, bis sich das Gewitter nach irgend einer Richtung hin entladen hatte. So dachten auch Händel's Freunde, die doch meistentheils eifrige Whigs d. h. Anhänger der hannöverschen Erbfolge waren. Aber weil sie nebenbei den lebhaften Wunsch hegten, ihn zu befördern und um jeden Preis in England zu behalten, ermunterten sie ihn zur Verherrlichung einer Feier, die ihnen doch so verhaßt war; sie waren also partheiliche Rathgeber, daher hätte er hier sich selber rathen sollen. In schwierigen Lagen das Gewissen rein halten, geht doch über alles, und Dienstpflichten sind erst dann recht bindend, wenn ihre Ausübung eben durch den Sieg über erschwerende Hindernisse Werth haben kann. Ich traue Händel natürlich nicht zu, daß er die Absicht hatte sich unter allen Umständen in England zu halten, aber glaube ihm vorwerfen zu können, daß er sich hier über seine Pflichten zu Hannover zu leicht hinweg setzte. Selbst bei den allerunschuldigsten politischen Kenntnissen, die man ihm gern zutrauen wird, konnte er doch in jedem Kaffeehause erfahren, was sein Churfürst zu dem sogenannten „sicheren und ehrenvollen Frieden" denken mußte. Vielleicht hält man seine Verpflichtungen als hannöverscher Capellmeister nicht für erheblich, oder nicht für so ausgemacht, weil die gangbaren Erzählungen noch durch keine anderweitige Urkunden bestätigt sind. Aber Händel war es selber, und war es allein, der diese Erzählungen in Umlauf setzte. Schon daraus erhellt ganz deutlich, daß er in seinem Betragen späterhin ein Vergehen erblickte und aufrichtig um Verzeihung bitten ließ: hierin haben wir wieder ganz den offnen geraden Händel. Oder wollte man einwenden, daß

ein musikalisches Meisterwerk, unter mißliebigen Verhältnissen vollendet, der Nachwelt doch wohl mehr werth sein müsse, als eine völlig unfruchtbare Gewissenhaftigkeit, so blicke man eine kleine Strecke vorwärts. Nur ein Jahr noch währte es, da starb Königin Anna, Churfürst Georg bestieg den Thron, man sang wieder Loblieder, keiner hätte dem Händel die Composition streitig gemacht. Aber nun mußte er sich verkriechen. Würde denn nicht, ganz abgesehen von früheren hannöverschen Dienstverpflichtungen, eine ungleich höhere Bedeutung darin liegen, wenn Händel schon seine erste englische Kirchencomposition für die Thronbesteigung des Geschlechts gesetzt hätte, unter dem England groß frei und glücklich geworden ist, und dem späterhin seine Töne in Freud und Leid immer zu Gebote standen? Dies war doch wirklich ein Ereigniß, welches Freude und Dank gegen Gott hervorrufen konnte. An dem Frieden dagegen, der hier in unvergänglichen Tönen erhoben wurde, war alles schlecht, ausgenommen sein Name und Händel's Musik.

In Folge freundschaftlicher Einladung wohnte Händel die ersten Monate, beinah ein Jahr hindurch, bei einem Herrn Andrews von Barn-Elms in Surrey, einem reichen Musikliebhaber, der auch in London ein Haus hatte.[14]) Bis nach Aufführung des Te Deum, bis Mitte oder Ende Juli, mußten sie in der Stadt bleiben, den Sommer und Herbst werden sie auf dem Lande zugebracht haben.

Die vorjährigen Wirrsale müssen ihm die dortige italienische Oper so verleidet haben, daß er sich im ganzen folgenden Jahre nicht wieder damit befassen mochte. In der Saison $17\frac{13}{14}$ ist keine einzige Oper von ihm gegeben, weder eine alte noch eine neue. Man behalf sich mit Backwerken, die auch recht gut zogen.

Um diese Zeit wurde der neue Palast des Grafen von Burlington der Versammlungsort aller ersten Künstler Londons. Der Graf war ein uneigennütziger und weitherziger Mäcen. Er war in Italien gewesen und suchte es nachzuahmen. Auf wiederholte dringende Einladungen zog Händel endlich zu ihm nach Piccadilly, in eine damals noch so reizend ländlich gelegene Wohnung, daß König Georg I. den Grafen fragen konnte, warum er so weit in's Feld hin-

14) Hawkins, History V, 270.

ein gebaut habe. Burlington erwiederte: als ein Freund der Einsamkeit habe er sich einen Platz wählen müssen, wo niemand neben ihm bauen könne. Jetzt gehört Piccadilly zu den belebtesten und vornehmsten Stadttheilen Londons. Von den vier Jahren, die Händel diesmal in England zubrachte, verlebte er das erste bei Mr. Andrews, die drei folgenden bei Burlington. Der Aufenthalt in Burlington-House war fast in jeder Hinsicht eine Fortsetzung des ungezwungenen fröhlichen Lebens bei dem Römer Ruspoli und in Neapel. Hier sah er Alexander Pope, der das feinste Ohr hatte für Rhythmus und Wohlklang des Verses, aber gar keines für die Musik; John Gay, der ihm das schöne englische Pastoral Acis und Galatea dichtete; Dr. Arbuthnot, der sein enthusiastischer Verehrer und treuer Schildknappe wurde; und viele Andere mehr. Pope, dessen Meinung sich mitunter ebenso derb äußerte, als sie sich für gewöhnlich hinter zweideutigen Ausflüchten versteckte, bekannte einmal, nachdem er einige der feinsten Clavierstücke von Händel hatte vortragen hören, sein Ohr nehme sie mit derselben Gleichgültigkeit hin, als die Melodien der Straßenballaden. Der Componist war ihm aber unzweifelhaft ein Phänomen, das er erklärt wünschte, ein Genie, obwohl aus Deutschland gekommen. Er fragte daher den Arbuthnot, von dessen musikalischen Einsichten er keine geringe Idee hatte, nach seiner eigentlichen Meinung über Händel. „Macht euch von seinen Fähigkeiten die denkbar höchste Vorstellung", sagte der Enthusiast, „und ich bin sicher, sie überragen alle eure Vorstellungen."[15]) Die Hauptglieder dieser einzigen Tisch- und Kunstgesellschaft werden weiterhin in Händel's Leben noch oft wieder auftauchen. Sein Clavierspiel war eine stadtkundige Zierde des Grafensitzes. Gay besang die Schönheiten der damaligen Stadt London, Straße um Straße, und fand dabei den Weg nach Burlington-House so leicht wie ein Trinker den Krug, den Weg nach den hohen grauen Mauern und dem niedrigen bequemen Musensitz dahinter, außen Ebenmaaß, innen Schönheit, ein italienischer Palast im Norden, wo die Wände in Gemälden lebten, wo Händel durch Saitenrühren die Seele rührte, wo alle Musen fröhlich rasteten, wo auch der Dichter oft und gern

15) Mainwaring, Memoirs p. 93—94.

einkehrte.[16]) An allgemein bildendem Umgange stand der Aufenthalt bei Burlington nicht hinter dem in Italien zurück, und er schulte den Tonsetzer für die große englische Gesellschaft, in welche dieser bald eintreten sollte; aber eine bedeutende Aufmunterung zu künstlerischem Schaffen vermochte er nicht zu geben. In dieser Hinsicht muß man ihn vielmehr ansehen als eine Zeit der Ruhe, die alle Schönheiten und Annehmlichkeiten des Lebens in sich schloß, nur keine Funken zur Gestaltung origineller Tonwerke. Man weiß von Werken, die Händel in diesem Hause gemacht hat, aber nicht von solchen, die er für dieses Haus gemacht hätte. Bei genauerer Nachsuchung darf man die Erneuerung einiger italienischen Cantaten, die Composition einiger anderen zu italienischen Texten, einige Duette und sogar eine italienische Oper in diese Umgebung verlegen. Aber das alles wird nur dazu dienen, das Leben bei Burlington um so mehr noch als einen Nachklang der italienischen Zeit erscheinen zu lassen. Die kleine Oper heißt

Silla. Um 1714.

Sie ist in mehrfacher Beziehung eine Merkwürdigkeit, und für den Biographen ein Problem. Kein Schriftsteller nennt sie, ja in Abschriften läuft sie unter fremdem Namen um. Das British Museum bewahrt eine Copie davon aus Hawkins' Nachlaß »Sylla an Opera by Gio. Bononcini«;[17]) eine reine Abschrift, die sich von Händel's Manuscript, soweit es erhalten ist, und von der reinlichen Abschrift im Buckingham Palast nur durch Schreibfehler unterscheidet. Man

---

16) Yet *Burlington's* fair palace still remains;
Beauty within, without proportion reigns.
Beneath his eye declining art revives,
The wall with animated picture lives;
There *Hendel* strikes the strings, the melting strain
Transports the soul, and thrills through ev'ry vein;
There oft I enter, (but with cleaner shoes)
For *Burlington's* belov'd by ev'ry Muse.

Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London Book II, v. 493—500. S. Poems on Several Occasions. By Mr. John Gay. 2 vols. London 1745. I, 130.

17) *Add. Mss.* 5334. S. Catalog of the Manuscript Music in the British Museum p. 68.

denke aber nicht, daß hier ein Fall vorliege ähnlich dem Magnificat von Erba. Händel's Handschrift sieht genau aus wie die seiner sonstigen Opern; ich habe keinen Augenblick gezweifelt, daß darin der erste Entwurf einer Originalcomposition bewahrt ist, mich aber später, als mir das Exemplar im British Museum vor Augen kam, noch um andere und für den Leser überzeugendere Beweise bemüht. Die Arie der Metella »Fuggon l'aure«, die zweite in der Oper, ist aus der dritten Arie der Rinald-Cantate (Forse ch'un giorno il Dio d'amore) genommen, nicht ohne sichtliche Correcturen. Es finden sich noch andere Entlehnungen und Anklänge, doch muß schon der eine Satz die Sache vollständig entscheiden. Die Musik hat durchaus Händel's Styl, aber seine starken hohen Züge fehlen. In der ganzen Oper findet sich nichts was wahrhaft groß genannt werden könnte, obwohl viel Schönes; das Duett »Sol per te bel Idol mio« ist in sich so vollkommen, wie er es in Italien noch nicht hätte machen können. Für eine öffentliche Bühne bestimmt, wäre das Werk schwach, nicht in einzelnen mißlungenen Sätzen, sondern in der Gesammthaltung. Ganz anders stellt sich das Verhältniß, wenn es auf Burlington's Liebhabertheater abgesungen wurde, nicht von großen geschulten Sängern, sondern von den Damen und Herren des Hauses und der Bekanntschaft, von Stimmen wie sie unser Herrgott noch alle Tage wachsen und durch Gesanglehrer wieder ruiniren läßt. Man begreift daher sehr wohl, warum Händel die Oper niemals auf das italienische Stadttheater brachte. Den Kern derselben hat er in seine nächstfolgende öffentliche Oper Amadis verarbeitet, aber in Theseus, Pastor fido und Rinald findet man nichts daraus entlehnt: dies ist die Stütze für die Annahme, Silla sei zwischen Theseus 1713 und Amadis 1715, also um 1714 entstanden, und daraus ergeben sich die weiteren Schlüsse; bestimmte äußere Zeugnisse, wie gesagt, fehlen gänzlich. Papier und Handschrift weisen auf die früheste englische Zeit hin.

Hier saß Händel nun, es dem Geschicke überlassend, wie lange er hier noch sitzen sollte; an Heimreise dachte er nicht, er fürchtete sich vielleicht vor der Seekrankheit und in Hannover vor einem nassen Jahr. Bei Burlington vervollkommnete er sich auch noch im Essen und Trinken, und faßte zu den Tafelfreuden Englands eine entschie-

dene Vorliebe, aufgemuntert durch das Beispiel großer Autoritäten; selbst die Königin that hierin des Guten zu viel, und als sie ihren Minister Harley, Grafen von Orford, entließ, war einer ihrer Gründe der, daß er oft angetrunken in ihren Rath komme. Die Stimmung zwischen der Königin und ihren gesetzlichen Nachfolgern wurde immer gereizter. Hauptsächlich in Folge eines bitteren Briefes von Anna starb die Churfürstin Sophia, vom Schlage gerührt, am 28. Mai (7. Juni) '14 im Garten zu Herrenhausen, reich an Ruhm und an Jahren, aber ohne die Grabschrift die sie sich so sehnlichst gewünscht hatte „Hier ruht Sophia, Königin von England". Auch für ihr Haus schien jetzt die Hoffnung auf den Thron mehr und mehr zu schwinden, oder doch von dem Ausgange eines blutigen Bürgerkrieges abzuhängen. Die Jakobiten arbeiteten an ihren Plänen mit Macht, freilich ohne Einigkeit und nur auf den schlechten Theil der menschlichen Natur bauend. Aber das Schicksal arbeitete schneller und unterhöhlte ihr Werk. Als alle Anhänger des Prätendenten aus Eigennutz der Königin noch ein Jahr zu leben gönnten, da plötzlich starb sie am 1. August Morgens um 7 Uhr im 50sten Lebensjahre, nur zwei Monate nach der Churfürstin. Um 4 Uhr Nachmittags wurde Georg von Hannover als König ausgerufen, die jakobitischen Agenten, verwirrt und muthlos geworden, ließen sich von der neugierigen, Beifall schreienden Menge mit fortdrängen. „Nie vielleicht wurden die gegründetsten Berechnungen verständiger und nachdenkender Männer so durchaus und so zum Glück der Menschen getäuscht, wie bei dem Tode der Königin Anna. Sieht man auf den zerrütteten Zustand der Parteien in England, auf den Sturm von Unzufriedenheit der in Irland und Schottland auszubrechen bereit war, erinnert man sich, daß alle katholischen Mächte aus religiösen und viele protestantische aus politischen Gründen gegen die protestantische Thronfolge waren, daß Frankreich Spanien und Italien den Prätendenten so stark begünstigten, als sie durften, daß der Kaiser wegen deutscher Eifersüchteleien den Churfürsten nicht gern auf dem englischen Throne sah, daß den letzteren bloß die erschöpfte Republik Holland und das noch in der Wiege liegende Königreich Preußen unterstützten, faßt man ferner das Genie Bolingbroke's und seinen Einfluß auf die Königin in's Auge, so wird man sagen müssen, daß

von dem Hinscheiden der letzteren nichts als eine Periode heftiger Kämpfe und eines zweifelhaften Sieges erwartet werden konnte. Allein die geschickte Einmischung Shrewsbury's und die klugen Maaßregeln des Geheimenraths wendeten den vermutheten Zusammenstoß ab, und kein Sohn mit dem besten Rechtsanspruch und in den loyalsten Zeiten hätte seinem Vater mit mehr scheinbarer allgemeiner Bewilligung und Ruhe folgen können, als jetzt ein fremder und unbekannter Fürst als König von England begrüßt wurde. An der Thronbesteigung der Familie Hannover, das ist meine feste Ueberzeugung, hing die Sicherheit unserer Gesetze, unserer Gerechtsame, unserer Religion, die Sicherheit von allem was wir lieben und ehren. Trotz mancher Rückfälle war die Sache des Hauses Hannover unzweifelhaft die Sache der Freiheit, und die Sache der Stuarts die Sache des Despotismus." [18]) Am 18. September landete Georg in Greenwich, am 20sten hielt er seinen Einzug in London. Es war ein sehr schöner Tag, sagt Colman. Erst am 20. October wurde der König in Westminster gekrönt. Der Tag war ebenfalls schön bis in die Nacht, die vorigen und folgenden waren regnicht, was allen denen, die sich dieser Thronbesteigung freuten, sehr zur Erbauung gereichte. Auch die Theater regten sich, aber Händel saß still. König Georg hatte jetzt ein besonderes Unglück mit seinen beiden besten Musikern; der eine beleidigte ihn durch seine Zurückhaltung, der andere durch seine Zudringlichkeit. Als er seine Stammlande verließ, gerührt durch vielfache Beweise von Anhänglichkeit, drängte sich auch der Concertmeister Farinelli herbei mit einer Composition des biblischen Textes „Herr gedenke mein wenn du in dein Reich kommst". Er wollte es recht witzig machen, aber der König nahm eine solche Auslegung der Schrift sehr ungnädig auf, [19]) hatte indeß in den Wirren der politischen Verhältnisse und bei seiner großen Musikliebe die kleinen Abschweifungen der Musikanten bald wieder vergessen. Händel durfte nicht bei Hofe erscheinen, aber man ließ ihm in der Stadt freien Spielraum. Bald nach Eröffnung des Theaters wurde Rinald neu in Scene gesetzt und

18) Mahon, Geschichte Englands vom Utrechter bis zum Versailler Frieden I, 108 u. 115—16.

19) Vollk. Capellmeister S. 483. Mattheson nennt zwar keinen Namen, aber in Hannover war nur der eine Concertmeister.

zehnmal hintereinander gegeben. Die Anwesenheit Nicolini's und anderer Kräfte von Bedeutung nebst den zahlreichen vornehmen Besuchern ermöglichten prächtige Vorstellungen. Einige Mitglieder der königlichen Familie waren fast jeden Abend im Theater, namentlich der Prinz und die Prinzessin von Wales, Georg II. und Karoline, hörten Händel's berühmte Composition und sahen ihn selbst vom Flügel aus dirigiren. Die Oper unter Heidegger hatte ein gutes Jahr. Das englische Drama wurde vom Hofe viel weniger begünstigt; wie sollte es auch, da der König nicht einmal Englisch verstand und von allen Künsten nur die Musik allein liebte! Händel setzte noch Ausgangs dieser Saison ein neues Werk

Amadigi. 1715.

Amadis und Oriana sind Rinald und Almirena; die Zauberin Melissa ist Armide; Ritter Dardanus gleicht Argantes, ist zwar von Natur weniger fürchterlich angethan, muß aber sterben um als Geist wieder zu erscheinen, wodurch er dem Zauberer im Rinald doch wohl den Vorsprung abgewinnt. Es war auch nöthig, jede Person so reich und eigenthümlich als möglich auszustatten, denn nur aus diesen vier Personen besteht die Oper. In Hamburg 1717, wo sie Oriana hieß, steckte man drei neue Figuren hinein, ein ernsthaftes Paar und den „lustigen Diener" Diego, der Zoten reißt und die Zaubereien travestirt. Das Beiwerk an Tänzen Zaubereien Verwandlungen Decorationen und Poltereien ist zum Theil noch reicher als im Rinald, so reich, daß man den Subscribenten nicht mehr gestatten konnte auf der Bühne Platz zu nehmen, machte sich auch durch großen Zulauf wohl bezahlt. Amadis ist viel mehr, als Theseus, dem Rinald nachgedichtet, aber auch viel glücklicher. Von Hill's Musterkarte schien man garnicht abkommen zu können. Im Ganzen steht Amadis dem großen Vorläufer selbständig zur Seite, stellenweise übertrifft er ihn sogar. Namentlich die liebende Zauberin ist hier tiefer angelegt, denn nichts von dem, was Armide singt, kommt der Arie der Melissa »Ah spietato e non ti muove« gleich, selbst nicht die an Inhalt ganz ähnliche »Ah crudel«. Schon der Aufbau ist viel klarer, Singstimme und Oboe führen ein Gespräch, das Quartett begleitet. Es ist ein Satz ersten Ranges, bei dem man recht deutlich sieht, wie Händel

sich mit jedem Schritte weiter in die Tiefen der Leidenschaft hineinarbeitete. Ich möchte aber behaupten, der Meister sei hier im Ernsten und Hohen etwas zu weit gegangen, und die Wahrnehmung, daß er bald nachher die große Arie „Die ihr Gottes Gnad' versäumet" in der Passion ganz ähnlich anlegte, dürfte meine Meinung bekräftigen. Als Oriana sich des Zusammenseins mit dem Geliebten erfreut, in zauberhafter Umgebung freilich, singt sie die Siciliana „Ihr Freuden kommt in meine Brust weil alles Leid verschwunden (Gioie venite in sen)", die sich über die Sperlingsmusik im Rinald ebenfalls weit erhebt, schon in der Form. Es ist ein Gesang voll Leben und Freude, mit äußerst feiner sinnvoller Coloratur, eine der schönsten Sicilianen die je geschrieben sind. So urtheilt schon Burney, der weiter noch die durchsichtige, den Gesang leicht umkleidende Begleitung rühmt, Eigenschaften also, durch welche die Melodie bald populär und ein Liebling großer Sänger geworden sein müßte, hätte sie nicht bisher in Händel's Manuscript begraben gelegen.[20]) Dort liegt sie denn auch jetzt noch, in guter Gesellschaft freilich, aber nutzlos für uns. Die Oriana wurde von Miß Robinson gesungen. Amadis (Nicolini) antwortet ihr in der leichten frischen Arie »E si dolce il mio contento«, nach der getanzt wurde. Als er sich entfernt, ruft sie ihm nach »O caro mio tesor«; auch dies ist eine der ersten Arien der Oper, eigenthümlich durch den Rhythmus, und reich im Tongange bei aller Einfachheit. Der Satz aus Silla »Jo non ti chiedo« ist hier verarbeitet. Aber ihren Hauptgesang hat Oriana erst im zweiten Act, in der Scene wo sie den Amadis wie todt zu ihren Füßen erblickt; nun ihr Idol todt sei, singt sie, wolle sie auch nicht länger leben (S'estinto è l'Idol mio). Das Grundgefühl ist das von »Cara sposa« und »Ombra cara«, aber es ist hier eine andere, man könnte sagen weibliche Gestaltung eingegangen, obwohl ebenbürtig an Tiefe und Größe. Wir brauchen also kaum noch zu sagen, daß die Arie zu Händel's ersten Operngesängen gehört. Bei aller Aehnlichkeit in den Kunstmitteln ist sie doch noch einfacher angelegt, als »Cara sposa«, dürfte daher, einmal erst bekannt geworden, auch eine größere Beliebtheit gewinnen. Aus den Schlinggewächsen der italienischen

20) History IV, 252.

Opernterte, in denen die Vernunft gefangen liegt, heben sich diese wundervollen Gesänge als Wahrzeichen des Reinen und Edlen hervor. Auch der folgende ist eine solche Blume des Gesanges. Als Oriana sich selbst tödten will, erwacht Amadis aus dem Zauberbann, weist sie aber von sich, weil er sie untreu glaubt, wehmüthig betheuernd, daß er sie wie sein eigen Herz geliebt habe (T'amai quant' il mio cor). Die langsame Melodie des Vordersatzes ist wie ein Volkslied einfach schön, und könnte noch heute ein solches werden, wenn sich die rechten Worte fänden. Auch dieses Stück, dürfen wir hoffen, wird man über kurz oder lang allgemein wieder singen und bewundern. Der unglückliche Liebhaber Dardanus beseufzt die großen Schmerzen, die sein Herz leide, in einer Sarabandenmelodie (Pena tiranna), bei deren Erfindung dem Tonsetzer offenbar »Lascia ch'io pianga« aus Rinald vorstand. Durch die Benutzung der Mittel, welche bei dem Vorgänger bescheiden in den Hintergrund traten, durch kunstreich mitwirkende Instrumente, ist sie aber doch so neu und selbständig geworden, als bei der Gleichheit des Grundes nur möglich war. Die Begleitung vereint Fülle und Kunst: sie besteht aus drei Violinen, Viola und Baß, im ersten Theil ohne, im zweiten mit Cembalo; Oboe und Fagott concertiren. Die Gesänge des kurzen dritten Actes sind fast alle aus der Operette Silla geschöpft. Der erste (Dolce vita del mio petto), in welchem Oriana sich glücklich schätzt für Amadis sterben zu können, enthält fast Takt um Takt die süße Musik, die Flavia in Silla zu »Un sol raggio di speranza« singt. Noch mehr gilt dies von dem dritten Satze, einem Duett zwischen Amadis und Oriana »Cangia al fine il tuo rigore«, in Silla »Sol per te bel Idol mio« anhebend, der außer Text und Tonart nur wenige, freilich sehr lehrreiche Aenderungen erlitt. Wie uns Burney mittheilt, hatte man den schönen Zwiegesang noch 1758 nicht vergessen, wo er in der Oper Solimano abgesungen und darauf gedruckt wurde.[21]) Beide Stücke sind von Bedeutung, namentlich das Duett, und beider wegen ist es durchaus nöthig, Händel's Autorschaft von Silla festzustellen, denn eine Entlehnung solcher Art ist nur bei eigenen Werken zulässig, bei fremden greift sie unzweifelhaft

21) History IV, 255.

über das Gebiet des Erlaubten hinaus. Dagegen ist die Verwandtschaft zwischen dem Redegesange des Geistes von Dardanus »Han' penetrato i detti tuoi« und der kleinen Strophe in Silla »Se 'l mio mal da voi dipende« so gering, daß man nur mit Mühe die Unterlage erkennt. „Wenn also mein Leiden von euch abhängt, warum, ihr Götter, verhindert ihr es nicht“ singt Claudius in Silla. „Auf dein Zauberwort“, sagt Dardanus' Geist zu Melissa, „komme ich aus der Unterwelt, dir zu sagen, daß die gerechten Götter zwei Herzliebste gegen dich schützen wollen, und dir zu befehlen, von den Martern, die wir ihnen lange bereitet, endlich abzulassen.“ Die Worte sind nicht verschiedener als die Töne; nur die Grundgänge behielt er aus Silla bei, die Melodie ist in der Singstimme wie in der Begleitung völlig neu herausgewachsen. Der Form nach ist das, was der Geist singt, ein Mittelding zwischen Lied und obligatem Recitativ, eine eindringliche musikalische Rede, die fremdartig und sehr ergreifend wirkt. Melissa hört die Botschaft in Verzweiflung und ersticht sich. Sterbend nimmt sie Abschied von ihrem Helden, den sie vergebens liebte. Ihr »Addio crudo Amadigi« leitet unmittelbar in ein kurzes Largo (Jo già sento l'alma in sen'), das auch aus Silla (Sei già morto Idolo mio) stammt. Dieser Uebergang in eine so schöne pathetische einfache Melodie ist überraschend, die Töne verhauchen wie die Seufzer einer Sterbenden. So stirbt Melissa, rührend und bedeutend, geadelt durch ihren letzten Aufschwung, von den Ueberlebenden bemitleidet. Die Oper ist genau zur Hälfte tragisch, weil zwei sterben mußten, damit die beiden andern glücklich leben konnten. Zum Schlusse bricht die Freude durch, der letzte Chor ist ein prächtiges Tanzlied. Das ganze Werk ist sorglicher und gleichmäßiger gearbeitet als Rinald, schon im Entwurf weniger weitschweifig, dabei für die Schaulust noch unterhaltender; man bewunderte besonders den Wasserfall, der vielleicht nicht hinter dem, was Schott früher in Hamburg versucht hatte, zurückstand. Burney nennt es geradezu „eine Production, in welcher mehr Erfindung, Abwechslung und gute Composition enthalten ist, als in irgend einem von Händel's musikalischen Dramen, die ich doch sorgfältig und kritisch untersucht habe.“[22]) Kann man auch diesem Ur-

22) History IV, 233.

theil, nach welchem Amadigi gewissermaaßen obenan stehen würde, nicht beitreten, so ist doch kein Zweifel daß er unter Händel's Opern in erster Reihe steht.

Das Textbuch hat ein Graf dem andern, der Director Heidegger dem Lord Burlington zugeschrieben, dessen Protection, wie es in der Dedication heißt, dieses Werk um so mehr in Anspruch nehmen dürfe, „weil es in Ihrer eignen Familie componirt ist.“ [23]) Es ist kein Dichter genannt und Heidegger gebehrdet sich als Autor; er mag, wie früher Hill, den Plan entworfen, Rossi oder Haym mag ihn ausgeführt haben. Vielleicht benutzten sie einen italienischen Text, doch ist mir kein ähnliches Stück bekannt geworden; für alle Fälle bleibt ihnen das Verdienst, in einer günstigen Zeit die rechten Mittel getroffen zu haben, mit denen sich auf ein englisches Publikum wirken läßt. Am 25. Mai war die erste Aufführung, die Saison schloß erst am 23. Juli. Das Parlament blieb länger als gewöhnlich beisammen, um der Regierung in der drohenden Gefahr zur Seite zu stehen. Manche Mißgriffe der neuen Verwaltung verstärkten den jakobitischen Anhang, der endlich im Spätherbst dieses Jahres in Schottland die Fahne des Prätendenten aufpflanzte. Die Aufrührer hatten mancherlei Hülfsquellen und fanden die Regierung nur schwach beschützt; wie furchtbar hätte die Empörung werden müssen, wenn König Ludwig XIV. nur noch ein halbes Jahr länger gelebt und Marschall Berwick die Expedition geleitet hätte! Aber so war es überall in dem Kampfe der Häuser Stuart und Hannover: Zwietracht und Unglück waren die ärgsten Feinde des Prätendenten, die stärksten Verbündeten des neuen Königthums. Alle Glücksterne schienen nur für Hannover zu leuchten, alle Mißgeschicke sich auf die entgegengesetzte Seite werfen zu wollen. Die Schiffe der Jakobiten mit Mannschaft Waffen und Geld wurden gefangen, vom Sturm zerschmettert oder sonstwie gehindert. Die königl. Familie Hannover hätte auf Fischerböten die Fahrt nach England wagen können. Sie schleppte Alles mit hinüber, selbst einige der bis dahin in England unbekannten braunen Ratten und die vielen gierigen Höflinge, von den Engländern mit bekannter Derbheit insgesammt Hannover-Ratten genannt. Unter den dicken Maitressen

23) Vgl. Burney, History IV, 251.

Georg's I. war es namentlich die „gute" Herzogin von Kendal, geborne Herrengard Melusina von Schulenburg aus dem Braunschweigischen, welche Ehre und Gunst des Königs in Pfunden aushandelte und gegen einen Shilling mehr oder weniger durchaus nicht unempfindlich war. Es beleidigte die stolzen Engländer, daß ihr König sich mit Deutschen umstellte, daß er in dem neuen großen Reiche noch die enge Churfürsten-Politik fortsetzen wollte, und ihr vorübergehendes Schmollen verstärkte das jakobitische Lager. Doch Jakob war kein Held, überhaupt kein geistig bedeutender Mensch, daher ließ sich die Empörung bald dämpfen. Es kamen einige Hinrichtungen vor, die Theater feierten in der ganzen zweiten Hälfte des Jahres 1715. Aber am 1. Februar '16 begann die italienische Oper ihre Vorstellungen wieder, die am 12. Juli mit Amadis schlossen, einiges Neue brachte, doch von Händel nur das Bekannte, ausgenommen das vierte Oboenconcert in Fdur, welches am 13. Juni in Amadis gespielt, und vielleicht erst für diesen Zweck, vielleicht auch schon in Hannover geschrieben wurde.

In den Parodien, die auf Amadis gemacht wurden, haben wir einen gültigen Beweis von dem Zulauf den er fand, aber auch von dem noch fortdauernden Zwist zwischen Oper und Drama. John Gay schrieb sein Wie-nennt-man-das-Ding und nannte es eine tragikomische Pastoralfarce mit der Versicherung, Tragikomödien habe man bisher wohl geschrieben, aber das Verdienst, eine solche Pastoralfarce auf die englische Bühne gebracht zu haben, nehme er für sich in Anspruch. Es war sicherlich das geringste seiner Verdienste. Darin erscheint der Geist eines ungebornen Kindes, was auf Ritter Dardanus zielt. Noch ergiebiger waren die Schäferspiele, überhaupt zog Gay seine beste Nahrung aus den Sonderbarkeiten der italienischen Oper, deren ärgster Feind er späterhin werden sollte. Das Stück wurde 1715 in Drury Lane aufgeführt und 1716 schon in dritter Auflage gedruckt. Einen burlesken Amadis machte sich das niedriger stehende Theater in Lincoln's-Inn-Fields zurecht, wobei besonders die Decorationen Verwandlungen und Zaubereien nachgeahmt und mit oder ohne Absicht parodirt wurden. Schäferspiele drangen jetzt auch mehr als früher in das recitirende Drama ein, Gay dichtete sogar eine pastorale Tragödie. Bei allem Widerstand, den man

der italienischen Oper entgegenwarf, bewirkte sie doch nach und nach eine völlige Wandlung des Geschmackes und zog das alte Drama von einem Boden, auf dem es unbezwinglich war, immer mehr herunter; selbst da, wo man sie lächerlich machte, behielt sie den Sieg.

Händel's Mißverhältniß zu dem Hofe war noch immer nicht ausgeglichen, wenigstens nicht dem Könige gegenüber, denn die Prinzessin Karoline wird ihn wohl empfangen haben. Seine unvergleichlichen Fähigkeiten, der Beifall der Stadt und der Großen, die Liebe des Königs zur Musik, ließen bald eine Vermittlung finden. Kielmannsegge beredete mit Burlington und Anderen einen Plan, der vollständig glückte. Zu einer Wasserfahrt auf der Themse, wahrscheinlich zu der mit so großer Pracht bewerkstelligten am 22. August '15, sollte Händel eine neue vollstimmige Musik in Bereitschaft halten, um den König damit zu überraschen. Der Componist ging hierauf ein und machte die berühmte Wassermusik. Händel war mit in der Barke und dürfte bei dieser Gelegenheit noch einmal wieder die Violine gestrichen haben; er hatte alle gebräuchlichen Streich- und Blaseinstrumente angespannt. Die musikalische Bittschrift machte dem Könige ein großes und unerwartetes Vergnügen. Er verlangte zu erfahren von wem sie angerichtet worden, worauf der Baron den Delinquenten zum Vorschein brachte und um Erlaubniß bat eine Person vorstellen zu dürfen, die viel zu sehr von ihrem Vergehen überzeugt sei als daß sie sich zu entschuldigen wage, aber auch von Herzen begierig, ihren Fehler durch alles menschenmögliche Bezeigen von Dankbarkeit und treuen Diensten wieder gut zu machen, wenn sie nur hoffen dürfe, daß Sr. Majestät in HöchstIhrer großen Gnade selbiges anzunehmen geruhen möchten, — und wie die Worte eines Hofmannes bei solchen Gelegenheiten weiter lauten. Der König machte keine Schwierigkeit, Händel durfte herbeikommen und das Lob seiner Musik anhören. Das Gehalt eines hannöverschen Capellmeisters, das man ihm in der Zwischenzeit doch nicht nachgesandt haben wird, erneuerte der König, indem er den 200 £. der Königin Anna noch andere 200 £. beifügte. Als Händel nach einigen Jahren Musikmeister der kleinen Prinzessinnen wurde, vergalt Prinzessin Karoline ihm dies auch jährlich mit

200 £., so daß sich seine feste Jahreseinnahme auf 600 Pfund belief.[24]) Seine erste Einladung zu einem Hofconcerte bewirkte der berühmte Violinspieler Geminiani, ebenfalls im Bunde mit Kielmannsegge. Geminiani sollte seine Concerte bei Hofe spielen, erklärte aber nur Händel für fähig sie auf dem Flügel begleiten zu können. Die Concerte sind 1716 gedruckt und dem Baron Kielmannsegge gewidmet. Das Hauptverdienst des Barons bestand allerdings darin, daß seine Schwester Sophie (später Gräfin von Darlington) die zweite Maitresse des Königs war; weil er aber den besten Musikern seiner Umgebung so eifrige Dienste zu leisten sich bemühte, kann sein Geschmack in dieser Kunst nicht der schlechteste gewesen sein, und wir haben daher in einem Leben Händel's eigentlich keine Ursache, ihn und die Schwester kurzweg zu den Hannover-Ratten zu zählen. Er starb schon 1717.

Als die öffentlichen Angelegenheiten einigermaaßen geordnet waren, überwand das Verlangen des Königs nach seinen Geburtslanden alle Hemmnisse der politischen Lage und alle Einreden der Minister. Am 9. Juli setzte sich der Zug nach Hannover in Bewegung. Unter den vielen Begleitern befand sich auch Händel. So endete der zweite, fast vierjährige Aufenthalt in England, der zwei verschiedenartige Werke von großer Bedeutung, Te Deum und Amadis, veranlaßte, bei allen Annehmlichkeiten des Lebens doch voll Unruhen und Sorgen war, und auch noch dadurch merkwürdig bleiben wird, daß er unsern Meister als Tonkünstler wie als Menschen schon sehr weit in die englische Gesellschaft einführte.

5.

Reisen in Deutschland.

Händel's Aufenthalt in seinem Vaterlande, der sich auf einige Monate erstreckte, ist so sehr durch die Reise des Königs veranlaßt, daß er als Ferienbesuch bei den Verwandten nur eine vorübergehende Erwähnung zu verdienen scheint. Aber dieser Abstecher nach Deutschland sollte ihn noch einmal wieder mit der deutschen Musik in unmit-

24) Mainwaring, Memoirs p. 90—92.

telbare Berührung bringen. Wir werden also bei seinem letzten deutschen Tonwerke die Wege erblicken, die ihn und den andern Zweig der norddeutschen evangelischen Tonkunst auseinander führten.

Deutsche Passion. Um 1716.

Jetzt fand sich die Gelegenheit gegen R. Keiser jene unschuldige Vergeltung zu üben, auf die ich Seite 134 anspielte. Die deutschen Tonkünstler, die Hamburger an der Spitze, waren in einer Richtung der geistlichen Composition, von der wir bei Händel's Ankunft in Hamburg die Anfänge sahen, weiter geschritten, nicht ohne großen Erfolg, auch mit sichtlichen Besserungen. Die Widersprüche gegen die ersten Versuche im italienisirten Oratorium führten zu erneuerter Prüfung, zur Reinigung und zur Wiederaufnahme einiger altdeutschen Bestandtheile. Der erhebliche Unterschied deutscher und italienischer Oratorien kann uns lehren inwieweit solches möglich und gut war. In der deutschen evangelischen Kirche blieb das Oratorium wesentlich Passionsmusik; die Passion zu singen hatte Luther räthlich gefunden, alles übrige fiel der Predigt anheim und wurde nur reimweise zu geistlichen Liedern oder spruchweise zu Motetten gestaltet. Obgleich die Passion schon früh für den Vortrag geschulter Chöre componirt ist, blieb doch die einfache Recitation die gebräuchlichste und natürlichste Weise, deren altherkömmliche Töne von Clemens Stephani 1570 wenn auch nicht zuerst aufgeschrieben, so doch zuerst in den Druck gegeben wurden.[1]) Man sang den einfachen Bibeltext

1) Passio Secundum Mattheum. | DAs ist: Das Leyden vnd sterben | vnsers HErren vnd erlösers Jesu Christi, wie vns das= | selbige beschrieben wirdt, von dem heiligen Euangelisten | Mattheo: Gantz lieblich zu singen, in vnterschied= | liche Personen außgeteilet | . . . . . mit fleiß vbersehen vnd jetzt zum er= | sten in druck verordnet. | Durch | Clementem Stephani von Buch= | aw, Vnd Inwoner zu Nürn= berg. [Holzschnitt: Christus und die Schächer am Kreuz. 1 Petr. 3.] Gedruckt zu Nürnberg | bey Vlrich Newber. | Anno 1570. 18 Blätter in Fol. Bibliothek zu Wolfenbüttel: Quodlib. 89. 3. Fol. „Clemens Stephani Selector. Gewesener Cantor zu Nürnberg" widmet die Passion im März 1570 von Nürnberg aus dem Bürgermeister und Rath zu Augsburg, wo die Passion Jahr um Jahr reichlich celebriret werde, wo man überhaupt die Musik sehr werth halte und ihm vormals als einem geringen Cantor viele Wohlthaten erwiesen habe. „Dieweil dieser Passion vor in Druck also nie außgangen, bin ich gewiser zuuersicht, es werdens jme

ab, meistens den Leidensbericht des Matthäus, in großen Städten mehrere Evangelisten nach einander, mitunter auch die kirchliche Pericope die alle Evangelisten vereinigt. Die Gemeinde sang wohl zum Ein- und Ausgang ein passendes Kirchenlied, sonst verhielt sie sich hörend, auch wurde der Vortrag der Schriftworte weder durch freie Dichtung noch durch kunstmäßige Musik unterbrochen. So gestaltete noch H. Schütz in seinen letzten Lebensjahren, von 1660—72, die Passionen nach allen vier Evangelisten, nur die schließende Strophe des Kirchenliedes benutzte er zu würdigen kunstreichen Chören, die Werke damit zu krönen, jene anspruchlosen köstlichen Tondichtungen, in denen alles zur Blüthe aufgegangen ist was in der altdeutschen Weise der Passion Herrliches beschlossen lag, die Winterfeld zu spät kennen lernte und dann, da sie nicht mehr zu seinen Ansichten paßten, so kühl besprach. Seit Schütz bemerken wir ein Hinneigen zu den italienischen Oratorien, die der alternde Ludwig XIV. auch in Frankreich nachahmen ließ. Dem Zeitalter sinnlicher Ausschweifung, Ludwig's Jugend- und Manneszeit, folgte ein Zeitalter sinnlicher Frömmigkeit, das seines Alters, nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland; der religiöse Rückschlag gestaltete sich in Deutschland am ernstesten. England wußte sich von der ganzen Zeitströmung am meisten frei zu halten. Die Oper hatte auch die geistliche Musik an das Dramatische gewöhnt, und das Vertrautsein mit dem italienischen Recitativ und Sologesange trug ebenfalls viel dazu bei, die Passionen in ihrem alten Gewande fernerhin unmöglich zu machen. Kam damals die Frage zur Erörterung, wie die Passion am beweglichsten und kunstvollsten abgesungen werden könne, so mußte jeder Unparteiische dafür sein, die alte Psalmodie durch das neue Recitativ zu ersetzen, aber auch dafür, die Worte des Evangelisten unverändert, nur mit erbaulichen Betrachtungen durchflochten, zu bewahren; mit andern Worten: man mußte eine Gestaltung fordern, wie Bach sie uns in seinen

---

vil gutherzige Christen ein angenemes werck sein lassen." Wenn diese Arbeit gut aufgenommen werde, „wil ich mich, wo ferr mir Gott das leben gönnet, an die andern Euangelisten zu machen, auch vnterwinden." Von diesen, sind sie wirklich gedruckt, ist noch nichts wieder aufgefunden. Das Mitgetheilte kann Winterfeld's Nachrichten (Ev. Kirchengesang I, 311) berichtigen und ergänzen.

Passionen gegeben hat. Was dagegen die Tonkünstler unmittelbar vor Bach, namentlich die Hamburger, zuwege brachten, bekundete Vorliebe für das durch sie eingeführte Ausländische und Mißachtung des Einheimischen. Bei ihnen blieben sowohl Bibelwort als Kirchenlied ausgeschlossen, oder sie behielten hier den Evangelisten, dort den Kirchengesang bei, je nachdem es für die Hörer wirksam oder für die Geistlichen beschwichtigend schien.

Das berühmteste einflußreichste Werk dieser Richtung, dem nur Ramler's Tod Jesu an die Seite gestellt werden kann, ist die Passion von dem Hamburger Rathsherrn Barthold Heinrich Brockes (1680—1747). Indem Brockes das Bibelwort durch freie Reime ersetzte, aber Strophen von Kirchenliedern einflocht, wählte er diejenige Art, welche seinem durch italienische Vorbilder genährten Geschmacke entsprach; und der allgemeine Erfolg zeigte, daß er einen Ausdruck gefunden hatte, den seine Zeit als den ihrigen erkannte. Das Werk brachte dem Dichter mehr Ruhm, als den vielen großen und kleinen Componisten die es in Musik setzten, es wurde, gleich Metastasio's Operndichtungen, noch mehr gelesen als gesungen. Es ist aber auch von seiner Zeit gänzlich zerlesen und zersungen; nur in den Tönen, die Männer voll reinerer Kunst daran verschwendet haben, wird hin und wieder eine Zeile daraus fortleben. Wie Brockes sein Leben und Dichten anrichtete, hat er uns mit der ganzen Unbefangenheit eines vornehmen Philisters selbst erzählt. Hamburg war seine Geburtsstadt. „Ich habe im Gymnasio meine gebührende Zeit ausgehalten." Um 1700 bezog er die neue Universität Halle, kann also Händel's Studiengenosse gewesen sein. „Nach Art junger Leute bildete ich mir nicht wenig auf meine Person ein. Vor Händel hat mich Gott gleichfalls so wohl auf Universitäten als überall gnädig bewahret." Er durchzog hernach Italien ohne daß ihm etwas sonderliches begegnet wäre. »Anno 1704 den 1. Advent-Sonntag war ich glücklich wieder in meiner Vaterstadt, und ward von meiner Frau Mutter, wie leicht zu ermeßen, mit vielen Freuden empfangen. Nachdem ich nun hieselbst die gewöhnlichen Visiten angenommen und gegeben, ging ich mit mir zu Rathe, wie ich nunmehr mein Leben anstellen, ob ich mich auf die Praxin legen und ein eifriger Advocat werden, oder ein geruhiges Leben führen und mein eigener Herr bleiben wolte. Zu dem letztern

hatte ich einen natürlichen Trieb, und ward auch darin je mehr und mehr bestärket durch den Umgang verschiedener Freunde. Meine Absicht war demnach durch eine artige Aufführung zu einer reichen Heyraht zu gelangen, welches die einem jungen Menschen insgemeine anhangende gute Opinion von sich selbst mir als etwas leichtes vorstellete. Ich versäumte nichts, was meiner Meinung nach, mir einige Hochachtung zu Wege bringen möchte. Ich hielt mich zu den vornehmsten Compagnien, gab wöchentlich ein Concert, verschaffte mir ein klein Cabinett von Gemählden etc. und gedachte auf solche Weise mich in Estime zu setzen und beliebt zu machen, welches mir denn eben nicht mißriehte." Ebenso deutlich ist die „kurze Nachricht, auf welche Weise ich zur Poesie gekommen und warum ich sie so lange continuiret" —: „weil ich um die Italienische Sprache zu lernen, mich auf Lesung der Welschen Poesie geleget, übersetzte ich zuweilen einige Passagen, welches ziemlich von Statten ging und mir allgemach eine größere Lust zur Poesie verursachte. Eben um diese Zeit fügte es sich, daß einer meiner guten Freunde sich verheirahtete, entschloß ich mich auf Zureden des seel. Lt. Raths ein recht ausgeführtes Hochzeitsgedicht zu verfertigen, welches mir denn zwar nicht wenig Mühe kostete, aber auch so gut aufgenommen ward, daß ich darob vergnügt zu seyn große Ursache hatte. Wann ich aber gar bald gewahr ward, daß die Poesie, wofern sie keinen sonderlichen und zwar nützlichen Endzweck hätte, ein leeres Wortspiel sey, und keine große Hochachtung verdiente, als bemühete ich mich solche Objecta meiner Dichtkunst zu erwehlen, woraus die Menschen nebst einer erlaubten Belustigung zugleich erbauet werden mögten. Da ich denn erstlich [1712] das bekannte nachher in verschiedene Sprachen übersetzte Passions-Oratorium verfertigt, nachgehends aber durch die Schönheit der Natur gerühret, mich entschloß den Schöpfer derselben, in fröhlicher Betrachtung und möglicher Beschreibung zu besingen. Nachdem ich das Passions-Oratorium verfertiget, ließ ich solches in meinem Hause sehr solenniter aufführen, welches als etwas Ungewöhnliches mir nicht allein die ganze fremde Noblesse, alle Ministros und Residenten nebst ihren Damen, sondern auch den größten Theil der vornehmsten Hamburger zuzoge, dergestalt daß über 500 Menschen zugegen gewesen, welches mir denn, zumal alles Gott Lob! in der besten Ordre, ohne

alle Confusion und zum Vergnügen aller Zuhörer abgegangen, kein geringes Vergnügen erweckte."[2]) Die Composition war von Keiser, der also den Text bald nach seiner Entstehung in Musik gesetzt haben muß; es ist aber ein Zeichen von der Bedeutung die Brockes sich als Dichter beilegte, auch von der Geringschätzung der Musiker in allen gesellschaftlichen Dingen, daß er des so berühmten Componisten mit keiner Sylbe gedenkt. Die Textbücher erschienen gedruckt unter dem Titel: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt. Hamburg 1712." Nach zwei Jahren gab Keiser von seiner Composition die beliebtesten Gesänge in den Druck, wobei er uns erzählt, das Werk sei sowohl 1712 als '13 in der stillen Woche aufgeführt. „Doch scheinen diese Aufführungen keine kirchlichen gewesen zu sein", bemerkt Winterfeld."[3]) Von der ersten in Brockes' Hause ist solches gewiß, und unter Mattheson's Handschriften fand ich die Bemerkung, sein Oratorium „Die Heilsame Geburt und Menschwerdung JEsu Christi nach dem Evangelisten LUCAS", in welchem außer dem biblischen Texte auch das Lied „Vom Himmel hoch da komm ich her" verwandt ist, sei Anno 1705 „im Zucht-Hause" aufgeführt worden[4]); aber wir haben hinreichende Beweise, daß man solche oratorische Tonwerke damals sowohl in Kirchen als in Concertsälen und Privathäusern absang, wie es die Umstände eben mit sich brachten. Im Jahre 1715 bei der Widmung des von König gedichteten „verurtheilten und gekreuzigten Jesus" an den präsidirenden hamb. Bürgermeister Lucas von Bostel spricht Keiser dankbarlichst von der „unverdienten Approbation, so Dieselbe beydes meinen Geistlich- als weltlichen, insonderheit aber denen Petri-Musiquen Hochgeneigt gönnen wollen." Worauf sonst läßt sich dies beziehen, als auf die Aufführung Keiser'scher Oratorien in der Hamburger Domkirche? Und diese Aufführungen

2) Brockes' Selbstbiographie, herausg. v. Lappenberg in der Zeitschrift des Vereins für hamb. Geschichte II, 169—205.

3) Ev. Kirchengesang III, 63.

4) Miscellanea Matthesoniana, Sammlung musikal. Texte und kleiner, besonders politischer Gelegenheitsschriften, aus dem Englischen übersetzt, von Mattheson selbst geordnet und mit handschriftlichen Bemerkungen versehen, 3 Bände; im zweiten Bande. Auf der Stadtbibliothek zu Hamburg.

müssen so häufig und regelmäßig wiederholt sein, daß der Name Petrimusiken entstehen konnte. Weil Winterfeld die Mittheilung unbeachtet ließ, kam er hinsichtlich der frühesten Benutzung evangelischer Kirchen zu geistlichen Concerten zu einer Vermuthung, die nicht stichhaltig ist: „Hier [1716 in Frankfurt a. M. bei Telemann's Passion] vielleicht zum erstenmale haben wir die Aufführung einer geistlichen Musik in einer evangelischen Kirche, außerhalb des Gottesdienstes." 5) Mattheson berichtet uns zwar ganz bestimmt: „Den 17. Sept. [1716] hielt er Musik im Dom, und führte Madame Kayser aufs Chor, welches, ausser obigem Exempel, zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, daß ein Frauenzimmer mit musiciret hätte; hinführo aber im Dom allemahl, bey seiner Zeit, geschah." 6) Aber das bezieht sich nur auf die Musik während des Gottesdienstes, die er als Cantor der Kirche zu bestellen hatte, er sagt selber: „es muß sich einer blutsauer werden lassen, der nur die Wahrheit zur Welt bringen, oder in einigen leichten Umständen die allergeringste gute Aenderung einführen will. Ich bin wol der erste, der bey ordentlichen, grossen Kirchen-Musiken, vor und nach der Predigt, 3 bis 4 Sängerinnen aufgestellet hat; aber mit welcher Mühe, Verdrießlichkeit und Wider-Rede, das ist nicht zu beschreiben. Im Anfang ließ man ersuchen: ich mögte doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende kunnte man nicht genug davon haben. Es gemahnet mich hiemit, als mit dem Perucken-Tragen, wieder welches ich in meiner Jugend manche entsetzliche Predigt gehört habe; itzund können die Herrn Geistlichen kein falsches Haar bekommen, das ihnen schon genug ist. O schwacher Eigensinn äuserlicher Heiligkeit!" 7) Ein solcher Schritt würde nicht möglich gewesen sein, wenn die Sängerinnen nicht schon vorher in oratorischen Concerten die Kirchen betreten hätten.

In dem Vorbericht zu seiner Passionsmusik bedenkt Keiser Brockes' Gedicht mit den höchsten Lobsprüchen: „was auch immer ein Musicus für glückliche Gedanken haben mag, so vermögen ihn doch schöne, auserlesene, klingende und reine Verse, wie diese hier sind, gantz un-

5) Ev. Kirchengesang III, 71.
6) Ehrenpforte S. 203.
7) Grosse General-Baß-Schule S. 40.

vermerckt zu animiren, daß er sich gleichsam selber übersteigt, und etwas ungemeines hervorbringt.“ Der Vorbericht nebst der Widmung an die drei Schwestern Fräulein von Sontum ist von Mattheson stylisirt, denn die Miscellanea enthalten in dem handschriftlichen Verzeichniß seiner kleineren Arbeiten als Nummer 34 „Vorrede und Zuschrifft zu Keisers Soliloquiis 1714“. Dennoch dürfen wir Keiser's aufrichtige Meinung darin erblicken, da die Dichtung ganz geeignet war seinen höchsten Anforderungen an geistliche musikalische Poesie zu entsprechen. Die Worte waren reich geschmückt, die Gedanken flossen musikalisch fort, der Gegenstand legte sich in breiten Bildern auseinander, die wie Opernscenen alle innersten Gefühle hervorkehrten und dem Tonkünstler gestatteten, den biblischen Helden mit seiner theatralischen Elle das Maaß zu nehmen. Unter solchen Bedingungen Kirchencomponist werden zu können, ließ Keiser sich mit Freuden gefallen. Das Werk von Brockes ist geschmacklos und sinnlos, strotzt von übertriebenen oder unwürdigen Bildern, ist aber von großer sinnlicher Gewalt, die wie ein Theatereffect sich aufdrängt und wie ein solcher die Hörer überwältigt; „solche Augenblicke der heiligen Geschichte“, sagt Winterfeld in feierlichem Ernst, „wo tiefer Schmerz, gewaltig gesteigerte Leidenschaft dargestellt werden konnte, sind in besonders abgegrenzten, sorgsam ausgeführten Gemälden vor dem Uebrigen herausgehoben, als bedeutsamste Theile des Ganzen; was die heilige Schrift anzudeuten sich begnügt, was sie keusch verhüllt, damit der sündige Mensch in tiefem, geheimnißvollem Bangen nur ahne, wie groß die Erniedrigung dessen gewesen, der Knechtsgestalt angenommen um unsertwillen, und gehorsam gewesen bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuz, das ist allen Augen bloß gelegt“[8]); wir haben darin den Abfall von Wahrheit und Schönheit an Sinnlichkeit, an die Sinnlichkeit der dramatischen Scene; wir haben darin außer der Nachahmung italienischer Geschmacklosigkeiten endlich auch noch die ganze kraftlose und traurige einheimische Bluttheologie, die sich nicht schämte Christus in Gethsemane beten zu lassen:

---

8) Ev. Kirchengesang III, 135.

Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,
Vor welchem alle Marter leicht,
So ist kein Schmertz, der meinem gleicht.

Als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit, die sich das Leiden des Heilandes in der herbsten Gestalt abschilderte und dann in vornehmer Gesellschaft ein Vergnügen daran empfand, verdient dieses Oratorium erhalten zu werden und wird es erhalten bleiben. Ganz dasselbe gilt von Keiser's Musik. In den Arien verleugnet sich nicht die ihm angeborne Anmuth, die er dreist genug mit allen Ueppigkeiten der Bühne ausstattet, die Recitative sind gesucht richtig und mitunter treffend betont, die lebhaften Bässe sind durchweg charakteristisch erfunden. Aber alles geht leichtsinnig obenhin, nicht einem einzigen Satze begegnet man, der auch nur annähernd an die Erhabenheit des Gegenstandes hinanreichte. In der Oper ist Keiser ein großer Tondichter, im Oratorium ist er ein seichter Melodist mit unzulänglichen Kenntnissen; was dort nicht bloß als Schönheit bezaubert, sondern auch als Charakteristik der dramatischen Person Bewunderung erregt, klingt hier wie Erniedrigung und Entweihung. Ein kirchlicher Tonsetzer muß vor allem in die Kunst der Stimmenverwebung und der harmonischen Entfaltung eingeweiht sein, denn den Schatz der Gesangweisen bekommt er von der Gemeinde zugetragen, und neue Melodien zu erfinden ist sowenig ein Hauptheil seines Berufes, als es der eines Predigers ist, neue Wahrheiten zu entdecken. Ein Oratoriencomponist aber muß außer der gesammten Tonwissenschaft noch eine große Seele zu eigen haben, die in sich selbst die Mittel und Wege besitzt über zufällige Erbärmlichkeiten der Zeit hinweg wieder zu den Urquellen der Wahrheit zu gelangen. Keiser hatte weder ein Gefühl von der Bedeutung des Kirchengesanges, noch den Ernst der in sich fest gegründeten contrapunktischen Wissenschaft, noch einen Funken von dem Geiste, der sich über Brockes' Passions-Privatgesellschaft zu erheben vermocht hätte; seine Melodien, sollen sie eine mehr als klingklangliche Bedeutung haben, müßte man mit Operntexten nach dem Gänsemarkt zurück bringen. Winterfeld hat der Besprechung dieses Oratoriums, die sich über zwei Bogen erstreckt, noch zwei Bogen gut gewählter Musikproben beigefügt, die

aber leider wegen der vielen Fehler nur eine unzuverlässige Vorlage für Keiser's Beurtheilung abgeben können. Ein anderes, etwas späteres Oratorium von Keiser, das Winterfeld auch sehr ausführlich bespricht, ohne den Dichter zu kennen, ist dasselbe welches er bei Telemann's Leben dem Hamburger J. U. König zuschreibt; es heißt „Die durch Großmuth und Glauben triumphirende Unschuld oder der siegende David". Telemann machte schon vor 1718 für das Frankfurter Collegium musicum „die 5 schönen Davidischen Oratorien von der Poesie des belobten Mr. Königs": so sagt Telemann selbst[9]), König wird demnach die Hauptereignisse aus Davids Leben zu fünf Oratorien verarbeitet haben. Nur den ersten und besten dieser Texte, die Besiegung Goliaths und der Philister, setzte Keiser in Musik, aber mit Aenderungen und mit Entlehnungen aus dem zweiten, der Davids Vermählung und Flucht behandelt. Seine Composition dürfte jünger sein als die von Telemann, obwohl sie nicht erst nach 1728 entstanden ist, wie Winterfeld annimmt, denn als Keiser einmal nach mehrjähriger Abwesenheit die Hamburger wieder besuchte, führte man das Werk ihm zu Ehren auf, was schon deßhalb vor '28 geschehen sein muß, weil der Dirigent, der Rathsmusikus und Concertmeister Johann Kayser, noch in diesem Jahre seinen Dienst verließ.[10]) Vermuthlich entstand das Oratorium in Kopenhagen, wo Keiser sich von 1721 an aufhielt, und sandte er es von dort nach Hamburg, so können wir obige Aufführung in das Jahr 1724 setzen. Die Gründe, welche Winterfeld für eine Abfassung auch des Textes um 1730 aus den Zeitverhältnissen ableitet, sind also nicht stichhaltig, und wenn Winterfeld für die Behauptung, daß dieses Werk „ganz das Gepräge

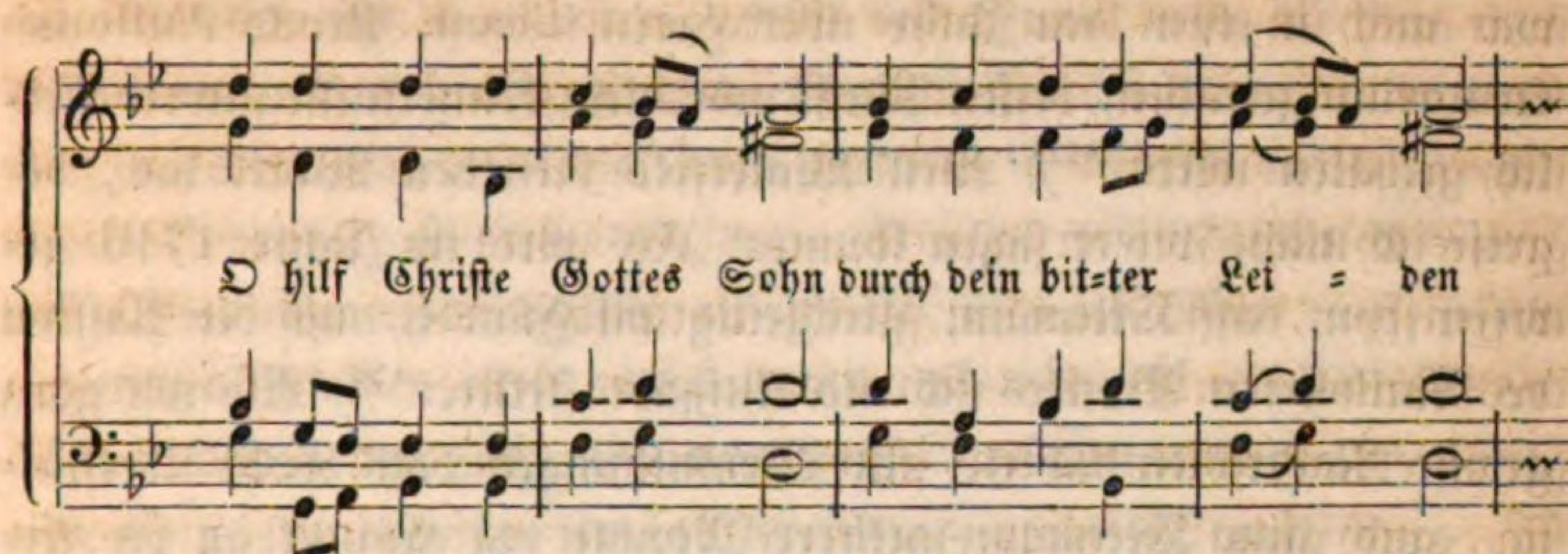
9) Grosse General-Baß-Schule von Mattheson S. 169.

10) „Kayser, der Raths-Musicant und Director von der Bande, muste im October 1728 seinen Dienst verlauffen, weil er eines dänischen Capitains Frau entführet hatte. Auf Petri 1729 wurde er abgesetzet, und der Frau ein Gnadenjahr zugestanden. Er starb zu Prag ... Dieses letzte befand sich falsch im Febr. deßelben Jahrs: ob es wohl die Frau für wahr hielt und gestand, daß es der Mühe nicht werth sey, seinetwegen ein schwartzes Band anzulegen." Handschriftlicher Zusatz von Mattheson zu der 17. Betrachtung des Musikal. Patrioten. Auf der Stadtbibl. zu Hamburg. Dieser Kayser war Mattheson's Feind, verweigerte ihm den musikal. Gehorsam und gehörte zu den Edlen, die von Buttstedt die berüchtigte Schmähschrift gegen Mattheson anfertigen ließen.
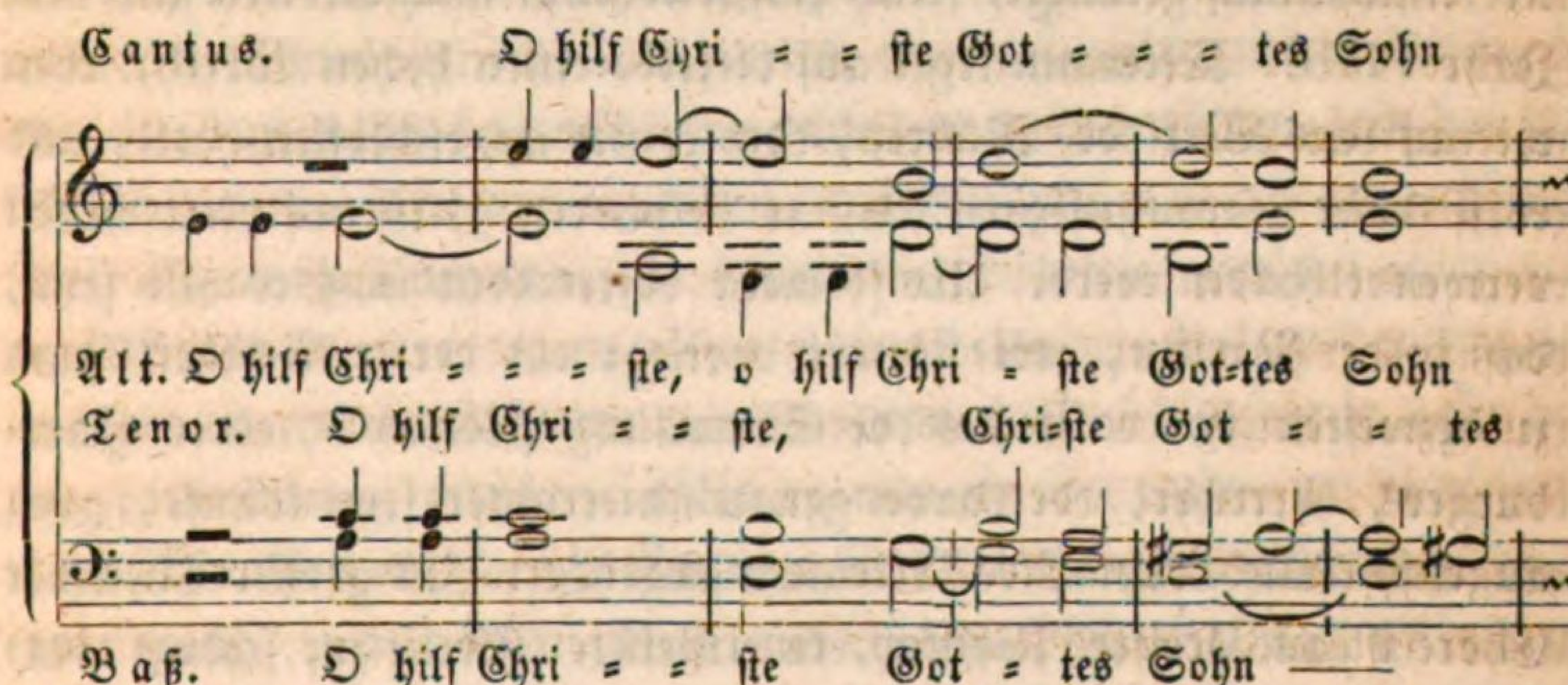
seiner späteren Opern" trage, das „Hervortreten der Form der Opernarie von zwei Theilen mit Wiederholung des ersten" als „ein sicheres Zeichen" anführt[11]), so weiß ich nicht, was er unter späteren Opern verstanden haben will, denn diese Form hatten Keiser's Singwerke schon damals, als ihr Urheber noch garnicht an Oratoriencomposition dachte. Wenn ich mich nur überzeugen könnte, daß Winterfeld jemals eine, ob frühere oder spätere, Opernpartitur von Keiser untersucht hat! Der Siegende David hat als alttestamentliches Oratorium ein besonderes Interesse, doch keinen besonderen Werth. Keiser kann aus seinem Kreise nicht herauskommen, wie verschieden auch die Gegenstände sind die er angreift. Die kämpfenden Israeliten und Philister, die Schaaren der lobsingenden Männer und Frauen bieten Gelegenheit zu den schönsten und verständlichsten Doppelchören, Keiser setzt auch vier und vier Stimmen gegen einander, hütet sich aber wohl achtstimmig zu schreiben: und was ist ein Doppelchor ohne achtstimmigen Satz? Eine andere Passion, also die vierte soviel wir wissen, befindet sich in einer Abschrift aus J. S. Bach's Nachlaß in der Berliner Bibliothek. Den Text hat der große Mann, Bach meine ich, selbst darunter geschrieben, denn was Melodiebildung anlangt, war er nicht in Händel's glücklicher Lage, sondern mußte sehr lange aus Keiser schöpfen. Bach hat zweimal die Jahreszahl 1729 beigefügt, und nicht lange vor dieser Zeit könnte die Passion entstanden sein, wenn sich nicht bei genauerer Ansicht herausstellte, daß an beiden Orten zuerst 1720 stand, und nachträglich aus 0 durch Anfügung eines Schwänzleins eine 9 gemacht wurde. Aber was auch der Grund einer solchen Aenderung gewesen sein mag, jedenfalls wird diese aus dem Markusevangelium gezogene Passion eine geraume Zeit nach der von Brockes entstanden sein. Sie ist voll wunderseltsamer Contrapunkte, mehr noch als die andern Oratorien. Die Fugen beginnen fast ohne Ausnahme mit einer Engführung, so daß der Componist eben da, wo seine Mittel die allerschwächsten sind, wie ein Kind das Allerschwerste angreift, ohne zu wissen was er that, und so mit seinem gelehrten Bart gleich anfangs den Hals bricht. Den Schluß macht der Choralvers „O hilf Christe Gottes Sohn durch Dein bitter

11) Ev. Kirchengesang III, 149 u. 153.

Leiden, daß wir Dir sein unterthan, all Untugend meiden, Deinen Tod und sein Ursach fruchtbarlich bedenken, dafür wir, wohl arm und schwach, Dir Dankopfer schenken." Dies ist der Anfang:



Auch Schütz schloß mit derselben Strophe und Melodie seine Johannespassion (1665), wir können also vergleichen:



Dieselben Worte, dieselben Töne bringen bei dem alten Meister den tiefsten männlichen Lebensernst und die höchste Kunstweisheit, hier bei Keiser die so beschränkte Künstlerschaft und die religiöse Leere seines frivolen Gemüthes zur Anschauung. Zum Erschrecken deutlich sehen wir den Abfall von einem früher schon so herrlich verwirklichten Ideal; hätte man es nicht vor Augen, man sollte nicht glauben, daß in funfzig Jahren auf diesem Gebiete nach einer solchen Erhebung eine solche Verwahrlosung möglich sein könnte. Doch Händel und Bach traten dem so reich begabten Manne dicht auf die Fersen und brachten Alles wieder ein; diese letzte Passion Keiser's ist auch nur ein schweißtriefender Versuch, es der nachgerade musikalisch tiefer und geistig ernster gewordenen Kunst gleich zu thun.

Vier Jahre nach Keiser versuchte sich Telemann an Brockes' Passion. Er wird sie in der Leidenszeit 1716 gesetzt haben, denn von den Kunstthaten dieses Jahres sprechend, fährt er fort: „Ingleichen war auch in eben dem Jahre über Herrn Licent. Brocks Passions-Oratorium gerathen, dessen Poesie von allen Kennern für unverbesserlich gehalten wird.“ [12]) Weil Winterfeld dieselben Worte las, begreife ich nicht, wie er sagen konnte: „Es wird im Jahre 1716 gewesen seyn, daß Telemann, gleichzeitig mit Händel, auch die Passion des Rathsherrn Brockes sich als Aufgabe stellte.“ [13]) Wo wir ganz gewisse Nachrichten haben, sind Vermuthungen doch wohl überflüssig, auch ging Telemann mehrere Monate vor Händel an die Arbeit. Noch weniger läßt sich Winterfeld's spätere Auseinandersetzung begreifen: „Unter diesen [Oratorien] ist das früheste, das mir zu eigener Anschauung gelangte, seine Passionsmusik nach Brockes aus dem Jahre 1718. Telemann legte auf dieselbe einen hohen Werth, eben wie auf das Werk des Dichters, dem er sich angeschlossen hatte, und es ist daher vorauszusetzen, daß er besondern Fleiß auf diese Arbeit verwendet haben werde. Um so mehr befremdend muß es also seyn, daß in der Partitur, wie sie mir vorliegt und deren Aechtheit kaum zu bezweifeln ist, da sie aus der Sammlung Pölchau's, eines Hamburgers, herrührt, der davon genau unterrichtet seyn konnte, ganz augenscheinlich nicht alles Telemann angehört. Ein großer Theil der Chöre ist aus Keisers Passion, ein einzelner (Greift zu, schlagt todt) aus der Händelschen entlehnt, aus jener auch ein Choral (O Menschenkind, nur deine Sünd); sehr bedeutend ist daneben die Anzahl der Arien und Recitative, die von beiden Meistern hier aufgenommen sind. Und dieses sind nicht etwa nur kürzere, der Ausfüllung dienende Gesänge, sondern eben die trefflichsten aus den gleichartigen Werken beider; ja, es trifft sich, daß ihr Nachfolger von Zusammengehörendem einen Theil von dem Einen, das Uebrige von dem Andern entlehnt hat; so das Duett zwischen Maria und dem Erlöser von Händel, das vorangehende Recitativ von Keiser. Es ist ganz unglaublich, daß Telemann diese Stücke für seine eigene Arbeit habe

12) Mattheson, Grosse General-Baß-Schule S. 169.

13) Ev. Kirchengesang III, 70.

ausgeben wollen. . . Es bleibt also nur die Voraussetzung übrig, er habe aus der Arbeit seines Dichters die Aufgaben sich ausgelesen, die seiner Eigenthümlichkeit am meisten zusagten, seinen Vorgängern aber dadurch eine Huldigung, offen und ungescheuet, erweisen wollen, daß er das Trefflichste was sie nach seiner Ueberzeugung geleistet, daneben stellte, sich mit ihnen zu einem Gesammtwerke vereinigte, worin Jeder sein Bestes darbringe. Er selber schweigt darüber, wo er in seiner Lebensbeschreibung dieses Werkes gedenkt, es mag also zweifelhaft bleiben, wie es sich damit verhalte; bis ein Anderer eine bessere Aufklärung giebt über den eigentlichen Zusammenhang, scheint mir die vorstehende die für den Meister ehrenvollste zu sein." [14]) Angenommen auch, diese Vermuthung erkläre die Anlage der Partitur richtig, hätte Winterfeld doch schon deßhalb nicht darauf kommen dürfen, weil sie seinen obigen Worten schnurstracks widerspricht; denn arbeitete Telemann 1716 und auch nur gleichzeitig mit Händel, so kann er dessen Werk unmöglich geplündert haben. Winterfeld hat den Voruntersuchungen über musikalische Handschriften und sonstige Quellen, allen den Dingen welche historischen Arbeiten zunächst einen reinen Boden bereiten, zwar niemals eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, dennoch muß man sich wundern, daß er hier die so nahe liegende Erklärung umging. Pölchau war ein Sammler von Profession und ohne Urtheil, dessen Name in Fragen dieser Art nichts entscheiden kann: und hat er etwas entscheiden wollen? Als die Compositionen von Keiser Telemann und Händel einmal da und überall verbreitet waren, nahmen die Kenner je nach ihrem Geschmacke eine Werthschätzung vor. Die Unparteiischen aus dem großen Haufen erklärten diesen Satz von Keiser, jenen von Telemann, einen dritten von Händel für vorzüglich gut gerathen, und Einer unter ihnen schrieb sich aus den Werken der drei Meister eine einzige Musterpartitur zusammen, in der er Keiser's Annehmlichkeit mit Händel's Kunst und Telemann's handgreiflicher Dramatik zu vereinen meinte. Solche Mittelspersonen, denen eine Blumenlese das höchste ist, gab es noch zu allen Zeiten. Telemann erzählt von seiner Passion: sie „wurde, an etlichen ausserordentlichen Tagen in der Woche, in der [lutherischen] Haupt-

14) Ev. Kirchengesang III, 195.

kirche, starck und ausbündig bestellet, bey Anwesenheit verschiedener grosser Herren, und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses, aufgeführet. Es ist hiebey, als etwas sonderbares, zu mercken, daß die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien, und daß die mehresten Glieder E. Ehrw. Ministerii am Altare in ihren Pontificalkleidern Platz nahmen. Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlandes die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht." [15]) Händel konnte also, als er im Sommer dieses Jahres nach Deutschland kam, das Werk seines hamburgischen Vormannes und das seines munteren Jugendfreundes überall singen und loben hören, Keiser's Composition mit den ihm wohlbekannten deutlichen, aber unregelmäßig gesetzten hamburgischen Typen zum Theil auch gedruckt sehen. Hierauf machte er sich selber an das poetische Meisterstück Sr. Hochweisheit des Herrn Brockes.

Händel's Handschrift ist nicht erhalten, aber außer zwei Abschriften im Buckingham Palast aus seinem Nachlasse konnte ich zwei andere, die schon um 1720 angefertigt sind, in Berlin vergleichen. Eine derselben, die früher zu der Sammlung des Grafen Voß gehörte, ist zur Hälfte von J. S. Bach geschrieben und hat die Aufschrift »Oratorium Passionale. Poesia di Brocks et Musica di Hendel«. Die Eingangssymphonie bildete Händel aus seiner dritten Clavierfuge. Durch die neun feierlichen Takte, welche ihr folgen, leitet er in den Anfangschor „Mich von Stricken meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden". Bach's Handschrift hat zu diesem Chore einen ganz andern Text „Kommet ihr verworfnen Sünder, Todeskinder seht, hier stirbt das Leben", die einzige Abweichung von den andern Handschriften, und keine glückliche, denn die Fesseln und Bande der Sünde waren es, die dem Componisten bei dem leeren Texte noch eine einigermaaßen musikalische Vorstellung erweckten, Bach's Worte würde er wohl anders componirt haben. Die Erzählung beginnt mit der Einsetzung des Abendmahles „Als Jesus nun zu Tische saße". Schon dieses kleine einfache Recitativ zeigt uns, was die Vergleichung aller Händel'schen Recitative mit denen von Keiser

15) Mattheson, Ehrenpforte S. 365.

bestätigt, daß letzterem überall der Zusammenhang, der kirchliche, überhaupt der ungesucht fromme Ton und der schöne Aufschwung fehlt; niemals kommt Keiser's gekünstelt nachdrückliche Wortbetonung den Tönen gleich, die Händel, ergriffen von dem ewigen Vorgange, dazu erfand. Das Verhältniß der beiden Männer zu einander hat sich seit 1705 völlig umgewandelt: der jüngere Meister ist hier der erfahrene, der eingeweihte, der seine Gedanken mit der Einfachheit und Sicherheit einer Muttersprache verkündet, wo der ältere nach den rechten Mitteln umherfährt und sich niemals von dem lastenden Gefühl zu befreien vermag, daß eine biblische Oper doch noch etwas anderes ist und andere Mittel erfordert, als eine theatralische. Halten wir gar die Arien, Chöre und Choräle zusammen, so tritt Keiser erst recht in den Schatten; auch diejenigen seiner Sätze, welche nicht ganz gegen Händel's Arbeiten abfallen (z. B. Der Gott, dem alle Himmelskreise), sind doch ohne Nachdruck und Würde. In allen Hauptsachen, namentlich in vier Tonsätzen, ist Händel's Werk über jeden Vergleich erhaben. Der Choral, welcher die Abendmahlshandlung beschließt, wird zu der vierten Strophe des schönen Liedes „Schmücke dich o liebe Seele" abgesungen, anfangend „Ach wie hungert mein Gemüthe, Menschenfreund, nach deiner Güte", in der sich das innige Verlangen kundgiebt, das sterblich schwache Gebein durch den Trank des Lebensfürsten zu stärken, durch Gott mit Gott zu vereinen. Auf dem Tonsatze, den Händel hieraus bildete, ruht die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegesanges, die hehre Ruhe die das Gefühl göttlicher Nähe und Gemeinschaft erzeugen muß, die hohe Freude in der jedes Gebet die Gewißheit der Erhörung einschließt. Nur zwei Takte Vorspiel von Geigen und Orgel leiten den Choral ein, und sowie diese beginnen, fühlen wir uns in die Kirche versetzt und sehen eine singende Gemeinde sich erheben. Mit der ganzen Gewalt und Treue, die Händel eigen war, ist der Vorgang hier in Tönen abgebildet. Nur wer mit einem solchen Ernste den Choral führen konnte, durfte ein solches Leben in die Begleitung bringen, eine solche überall hervorleuchtende, den feierlich dahinziehenden Choral so umdrängende, so lebhaft bewegende Freude. Hier ist kein äußerlicher Aufputz, kein Zwiespalt zwischen dem Gesange der Gemeinde und dem was der Tonmeister hinzubringt, alles ist demselben Grunde, dem Born wah=

rer Frömmigkeit entquollen. Der Gesang ist bei Händel's Behandlung immer noch die einfache Kirchenweise geblieben, wie reich er hier auch entfaltet und wie tief er zu besonderen Worten ausgedeutet ist; man muß bekennen, daß der Tonsetzer hier den Choral in seinem Grundwesen ergriffen und nicht bloß seine große Wirkung, sondern auch seine volle Unschuld bewahrt hat. Der Satz, welchen Keiser über denselben Choral anfertigte, ist vielleicht die beste Choralharmonisirung, die er geschrieben hat, aber Händel drückt ihn schier in nichts zusammen. Auch Bach hat in diesem Styl nicht viel gesetzt, was Händel's Choralsatze gleichkommt, und nichts was ihn überragen könnte. So enthält sein Weihnachtsoratorium, das in dieser Beziehung besonders lehrreich ist, unter drei hierher gehörenden Sätzen nur den einen „Wir singen dir in deinem Heer", der eine sinnvolle Kunst des Tonsatzes mit kirchlicher Haltung vereinigt, während der zweite „Jesus richte mein Beginnen" in Keiser's Art zu einer geistlichen Arie erniedrigt ist, und der Schlußchoral „Nun seid ihr wohl gerochen" einen falschen Aufputz erhalten hat; beide letztere arbeiten auf den Effect hin, beiden fehlt der wahre Charakter des Chorals, der bescheidene unschuldige Tongang, der eben deßhalb so tief wirkt, weil er es garnicht auf Wirkung, sondern nur auf das Hervorsingen eines bewegten Gefühles angelegt hat. In der gedrängten Kürze sowie in der Verwebung eines volksmäßig und kirchlich einfach gehaltenen Liedes mit einem kunstvollen Satze hat Händel ein Muster vorgelegt, das uns heute wie ein musikalischer Weisheitsspruch gehaltvoll und verständlich erscheint, aber für seine deutschen Kunstgenossen zu knapp gefaßt, zu ungeschminkt, zu natürlich gewesen sein muß, sonst hätten sie wohl ein Beispiel daran genommen und nicht die Unmasse jener Choralchöre mit hochstehenden gepuderten Perrücken, mit Schminke und Schönpflästerchen in die Welt gesetzt.

Christi Gebet in Gethsemane „Mein Vater, ists möglich, so laß den Kelch vorübergehn" ist ein weiterer Beweis von der Begeisterung mit welcher Händel sich dem Gegenstande hingab, von der Verklärung in welcher Brockes' Reime aus seiner Hand hervorgingen. Der Gesang in Dmoll, den die Begleitung der Saiten in  durchzittert, malt uns das ganze furchtbare Leiden, das auf den Erlöser eindrang, die Angst seiner Seele, die sich daraus emporzuheben sucht

und endlich halb ermattend halb ermuthigt in kindlicher Ergebung sich niederbeugt „Vater nicht mein, dein Wille geschehe". Niemand wird den Gesang ohne die tiefste Erschütterung anhören können, und keiner dürfte den Händel dafür loben wollen, daß er ihn in Esther zu den Worten, in welchen Haman um Erbarmen winselt (Turn not, o queen, thy face away), wieder benutzte. Verflacht ist er jedenfalls, aber nicht aus Nachlässigkeit, sondern in ganz bewußter Absicht. Was mag Händel dazu bewogen haben? Die Frage hängt in der weiteren: warum hat er später keine Passion wieder componirt? und wird mit dieser gleich unten zur Sprache kommen. Erscheint der heilige Christus hier als ein Mensch, der frei von Schuld, aber in der Schwachheit des Fleisches der großen Marter entgegengeht, so erblicken wir ihn in dem Zwiegesange mit seiner Mutter
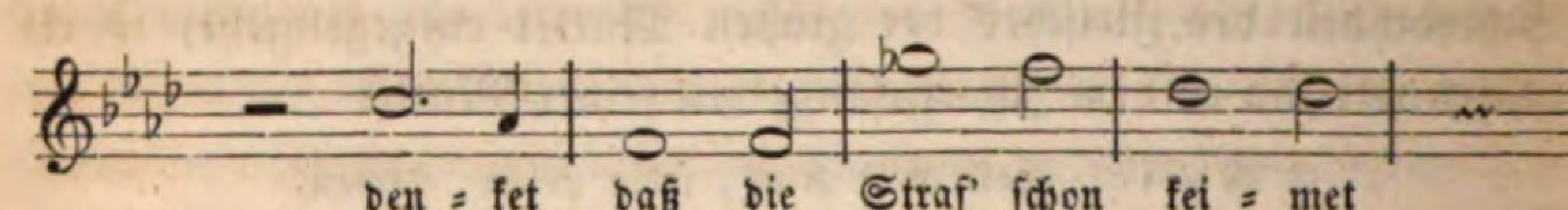
— Maria. Soll mein Kind, mein Leben, sterben,
und vergießt mein Blut sein Blut?
Christus. Ja, ich sterbe dir zu gut,
dir den Himmel zu erwerben —

als den liebevollen Sohn, welcher der weinenden Mutter gegenüber alle eigene Qualen vergessen hat, und sie in den zartesten herzlichsten Lauten auf den Segen seiner Passion und den göttlichen Rathschluß hinweist, sie auch soweit beruhigt, daß sie ihren Schmerz schweigend zu ertragen vermag. Wer sollte ahnen, daß Brockes' Worte, die Keiser mit großem Beifalle so schal wegsang, diesen Zartsinn aufnehmen konnten! Von Händel's kleinen Duetten ist es das größte; es ist ebenfalls, etwas umgearbeitet und verflacht, in das Oratorium Esther (Who calls my parting soul from death?) übergegangen. Geistig bedeutungsvoller noch und auch musikalisch reicher ist ein Gesang der Tochter Zion. Als der verzweifelnde Judas sich erhängt, erhebt sie die Warnstimme:

Die ihr Gottes Gnad' versäumet
und mit Sünden Sünden häuft,
denket daß die Straf' schon keimet,
wenn die Frucht der Sünden reift!

Auch hier schaltet Händel mit den schwülstigen Worten seines Dichters wie ein idealer reiner Geist, der eingedenk ist, daß er nicht Brockes' Reime, sondern die große That der Erlösung zu verherr-

lichen hat. In die volle getragene Begleitung von Saitenspiel und Orgel oder Clavier setzt die Singstimme ein, und kaum hat sie sich in heiligem Ernste ein wenig emporgeschwungen, so wird sie in einem höheren Tone und mit hellerem Klange von der Oboe canonisch nachgeahmt. Auf dem dunkeln Grunde der vollharmonisch erschlossenen Fmoll-Tonart und vereint mit dem Soloinstrumente ist der erhabene Gesang ganz angethan, dem Hörer die Schrecken der Sünde und die volle Größe einer ewigen göttlichen Strafe zu vergegenwärtigen. Durchweg von höchstem Wohllaut, schneiden die einzelnen Mißklänge um so tiefer ein, unter denen diese Erhebung aus dem Grundton in die kleine None



von allen mir bekannten die bedeutungsvollste und merkwürdigste ist. Es ist unmöglich, daß sich in einem so engen Rahmen eine noch dichtere Harmonie zusammen drängen, dabei die Pracht des Gesanges strahlender, die Kunst der Stimmenordnung vollendeter sein kann; und wer mit einem kleinen, leicht aufzuführenden, überall verständlichen Beispiele zeigen will, wie bei Händel das Tonleben zum Geiste durchdringt, wie aus den Tönen lebendige, nie alternde Gestalten hervorwachsen, die eine allen Zeiten und Völkern verständliche Ursprache reden, der darf nur zu diesem Liede greifen. Eine echt Händel'sche Art des Tonsatzes, von der wir schon vorhin in der Oper Amadis eine sehr reife Arbeit sahen, ist hier am geistvollsten und prächtigsten zu musikalischer Schönheit erblüht. Die Musik davon ist später in dem Gesange der Prophetin Debora von dem hehren Antlitz Jehovahs, vor dem hochmüthige Tyrannen nur Staub sind (In Jehovahs awful sight), sehr passend verwerthet. Legt man zu diesem Satze die vorhin genannten Stücke und dazu außer mehreren glücklichen Zügen in kleinen Chören und Arien namentlich noch den feierlichen dreistimmigen Gesang über das Wort „Es ist vollbracht" und das herrliche Lied mit Chor „Eilt ihr angefochtnen Seelen", so wird man überzeugt sein, daß dieses letzte deutsche Tonwerk Händel's keine vergebliche Arbeit war, daß es sich wirklich der Mühe

lohnte, eine vergängliche Dichtung mit unvergänglichen Tönen zu schmücken.

Von den nichtgenannten Sätzen sind einige aus den voraufgegangenen Oden, Te Deum, Cantaten und Opern entlehnt, die neugeschaffenen aber größtentheils in spätere Werke übergesiedelt, besonders nach Esther, auch nach Debora, der eine (Sind meiner Seelen tiefe Wunden) sogar nach der Oper Julius Cäsar. Betrachten wir Händel's Passion unter den Umständen, welche sie hervorriefen, im Vergleich mit der Dichtung und der voraufgegangenen Composition Keiser's, so erscheint sie als ein vollständiger Sieg über die musikalischen Landsleute und als eine zum Theil wunderbare Erhebung über die große Geschmacklosigkeit, welche die damaligen Deutschen zum Gespött der übrigen Nationen machte. Historisch haben wir in einem Werke, das Keiser aus dem Felde schlug und von Bach abgeschrieben wurde, das kräftige Mittelglied in der Entwicklung und dem letzten großen Aufschwunge der norddeutschen protestantischen Kirchenmusik, und so unvollkommen es aus vielen Ursachen bleiben mußte, ist es doch darin ganz eigenartig, daß es deutsche Frömmigkeit mit dem feinen italienischen Geschmacke und mit der englischen Charakterstärke und klaren Gegenständlichkeit zu vereinen wußte. Die Beziehung zu Bach wird dadurch noch enger, daß dieser in seiner Johannespassion mehrere Arientexte aus Brockes entlehnt und neu gesetzt hat, nicht die zu den genannten Händel'schen Hauptstücken, sondern weniger hervorstechende, die ihm wohl noch eine andere Deutung zuzulassen schienen, als sie durch Händel empfangen hatten. Winterfeld hat sie, auch Keiser Telemann und Mattheson berücksichtigend, ausführlich verglichen.[16]) Danach hätte denn, um das auffallendste Beispiel herauszuheben, Bach den Aufruf einer Stimme an den Chor,

— Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus Achsaph's Mörderhöhlen,
Kommt!
Chor. Wohin?
Nach Golgatha! —

nämlich der Tochter Zion an die gläubigen Seelen, „mehr als die

16) Ev. Kirchengesang III, 368–72.

Uebrigen, selbst als Händel, uns als Wallfahrtsruf nach einer ernsten, heiligen Stätte entgegengebracht, und dem Dichter, wie der Gesammtheit seiner Aufgabe dadurch am meisten genügt, wiewohl wiederum in Kürze und Gedrängtheit der Ausführung ihm, dem sich zu weit Verbreitenden, Händel voranzustellen ist." Laßt uns, Händel's reichere Musik übergehend, nur die Anlage des ganzen Satzes in's Auge fassen. Händel wählt zu dem Aufrufe eine Sopranstimme in weichen klagenden Tönen, er denkt an die Chorführerin der Frauen, die Christus, weinend und wehklagend, nach Golgatha geleiteten. Derselbe Vorgang ist es, aus dem Brockes seine Reime zog, wie denn das Flüchten zum Kreuz in dieser sehnsuchtsvollen Fassung eine Aeußerung rein weiblicher Frömmigkeit ist. Bach giebt den Aufruf an eine Baßstimme. Wer hat nun den Dichter am besten verstanden, der Gesammtheit seiner Aufgabe am meisten Genüge gethan? Bach steht einem pietistischen Prediger seiner Zeit um so viel näher, als Händel den geschichtlichen Passionsgestalten; und überhaupt blieben die Reime, über welche Händel schon in den nächsten Jahren hinauskam, für Bach lebenslang eine natürliche Sprache. Von den drei Elementen des Händel'schen Kunstcharakters, in denen wir die hervorstechende Eigenthümlichkeit der drei Länder Deutschland Italien England vereinigt finden, und die schon in dieser Passion eine freilich noch sehr unreife Gestalt empfangen haben, offenbart Bach in seinen Vocalwerken nur das eine, die deutsche Frömmigkeit, den kirchlichen Sinn und Tiefsinn mit einem Anflug subjectiver Mystik, dieses aber in einer Innigkeit und Stärke, daß seine Schöpfungen über das Zeitalter der Geschmacklosigkeit, in dem der Meister doch befangen blieb, und über den Mangel gestaltenbildender Kraft ebenfalls zu unvergänglicher Dauer hinausgekommen sind; und zwar waren es das Bibelwort und der Choral, welche unserm Bach diejenige Gestalt vertraten, die bei Händel frei und ursprünglich wie eine neue Schöpfung emporwuchs. Hierin sehen wir den Fortgang von Händel's Passion zu Bach, namentlich zu dem Werke über den Evangelisten Matthäus, und später von Bach's Passionen zu Händel's Oratorien. Alles aber, was Händel in Italien und England gelernt oder gefestigt hatte, lag Bach's Künstlernatur so fern, daß die Entwicklung dieselbe geblieben wäre, wenn dem Choralmeister auch die Opern Rinald und

Amadis nebst Te Deum und Jubilate von seinem gleichaltrigen Landsmanne bekannt geworden wären. Dergleichen ist viel zu sehr mit der eignen Persönlichkeit verwachsen und so völlig die Frucht rein individueller Kräfte, daß es nur unvollkommen abgelernt und nachgemacht werden kann. Es ist ein müssiger Wunsch, wenn man dem Einen das noch zugesellen möchte, was den Hauptwerth des Andern ausmacht, wenn man besonders auf Bach gern so manches übertragen sähe, was der vermeintlich viel mehr vom Glück begünstigte Händel anscheinend so mühelos gewann. Ihre Werke, im vollen Umfange untersucht, lehren uns sehr bestimmt, daß jeder von ihnen das wirklich geworden ist, was er seiner Natur nach werden konnte: und damit sollten wir uns zufrieden geben.

Mit der Passion setzte Händel seinen kräftigen Fuß auf deutsches Gebiet, zog ihn aber schnell wieder zurück. Schon vorhin wurden wir auf die Frage geleitet, warum er niemals wieder deutsche Passionen oder Kirchencantaten setzen mögen? Entfernung, Entfremdung vom Vaterlande war die Ursache gewiß nicht; auch war es nicht Zufall, daß er die Passion nachher durch das Verschleppen ihrer vollendetsten Sätze zerstörte, statt in derselben Gattung einmal etwas Besseres zu versuchen; viel richtiger noch könnte man die Composition selbst für Zufall halten. Unter dem geläuterten Geschmacke, den wir Händel zuschrieben, muß man aber nicht die reineren poetischen Ansichten verstehen, mit denen wir heute vom Standpunkt Göthe'scher Dichtung auf Brockes' Machwerk herabsehen. Man thut ihm kein Unrecht, wenn man ihm eine solche literarisch-kritische Einsicht der deutschen Poesie gegenüber abspricht; er erhob sich auf einen anderen Standpunkt, auf einen unendlich höheren, der für den Gehalt seiner Kunst entscheidend war. Von Händel läßt sich behaupten, daß er wenig durch Verstand und alles durch Ideen lernte, durch jene lebensvollen geistigen Kräfte, die erst nach und nach aus seinem Inneren hervorbrachen und durch ihr bloßes Dasein das Mangelhafte umwarfen, das Unreife zeitigten und ihn selbst ebenso friedlich als entschieden über eine niedrigere Vorstufe hinweghoben. Den Werkgang einer solchen Idee, und zwar der höchsten die ihn beseelte, können wir auch hier wahrnehmen. Bis 1716 hin besang er ganz tapfer zu deutschen und italienischen Reimspielen den zärtlichen Bräutigam der liebekranken Sün-

denseele, den blutschwitzenden Jesus, den röchelnden Leidensmann, dessen blutgestriemter Rücken zahllosen Regenbögen glich, dessen Dornenkrone durch die hervorgepreßten Blutstropfen in „erbärmlichen Rubinen" strahlte, — wenngleich mitunter schon in Tönen, die den deutschen Pietisten nicht mehr so ganz vertraulich klangen. Dann stärkte er sich an dem einfachen Wortlaut der Psalmen und an den Geschichten des alten Testamentes, auch an gedankenreichen weltlichen Dichtungen; und als er endlich für Jesus den Christus, für den opernmäßig bejammerten blutigen und sterbenden Sündenträger den Messias der alten Propheten, den unter Alle erniedrigten, über Alle erhobenen Siegesfürsten gefunden hatte: da war für ihn der geistliche Sensualismus überwunden. Der Messias konnte nicht mehr am Oelberge musikalisch zittern und seufzen, noch mit seiner Mutter ein Duett singen, auch der christlichen Kirche blieb nun ihr Choral für die Kirche. Händel hat seine Gedanken darüber nur in seinen Werken kundgegeben, aus denen aber soviel ganz sicher erhellt, daß er seit 1740 nicht bloß über Brockes, sondern über jede musikalische Passion hinweg war.

Telemann's und Mattheson's Compositionen haben weder zu Händel eine nähere Beziehung, noch sind sie an sich so wichtig, daß wir uns weiter darauf einlassen müßten. Mattheson war von den Vieren der letzte. Für den, der seine Partitur durchgesehen hat und gern alle mögliche Nachsicht üben möchte, bleibt Stillschweigen die einzige Aushülfe; jede nähere Prüfung würde nur einen neuen Beweis für die alte Wahrheit abgeben, daß Eitelkeit das sicherste Mittel ist, den Menschen über sein wirkliches Vermögen zu täuschen und Verstand und Einsicht zu verfinstern. Mattheson sagt uns: „Ob ich gleich die letzte Composition gemacht, so ist sie doch theils besonders, theils öffentlich, zumahl 1718, vor der händelschen öffters aufgeführet worden; da doch diese längst hie war, so wohl, als die telemannische."[17]) Er hätte aber hinzusetzen sollen, daß er ein städtisches Kind und daneben Domcantor war, daß also die Aufführung von ihm allein abhing; jedenfalls beweist er mit dieser Prahlerei seine Aufopferung für die abwesenden Meister. War Händel's Partitur

17) Ehrenpforte S. 96.

schon 1718 längst in Hamburg, so muß sie früh im Jahre 1717 dorthin gesandt sein, nach Mattheson von England aus, was den sonstigen Umständen sehr gut entspricht. Die Passion, sagt Mattheson an dem angeführten Orte, habe Händel „gleichfalls in England verfertiget und in einer ungemein eng-geschriebenen Partitur auf der Post hieher geschickt"; nicht verfertigt, nur abgeschrieben war sie in England. Als den Hamburgern im Jahr 1719 Gelegenheit geboten wurde, alle vier Compositionen der Passion hören zu können, suchte der Vorredner zu dem Textbuche auf folgende Weise Gerechtigkeit zu üben: „Es ist nicht zu verwundern, daß die vier grossen Musici, Herr Keiser, Herr Händel, Herr Telemann und Herr Mattheson*), als welche sich, durch ihre viele und treffliche der musikalischen Welt gelieferte Meisterstücke, einen ewigen Ruhm erworben, solches in die Musik zu bringen, für ihr grössestes Vergnügen geschätzet, in welcher Verrichtung es ihnen denn so ungemein wohl gelungen, daß auch der behutsamste Kenner einer schönen Musik gestehen muß, er wisse nicht, was hier an Anmuth, Kunst und natürlicher Ausdrückung der Gemüths-Neigungen vergessen, und wem der Rang, ohne einem gefährlichen Urtheil sich zu unterwerffen, zu geben sey. Des Herrn Keisers Musik ist ehedessen schon unterschiedne mahl, mit der grössesten Approbation, aufgeführet worden. Des Herrn Matthesons dies Jahr zu zweien mahlen gehörte Musik hat den Zuhörern derselben ein unsterbliches Andencken seiner Virtù überlassen. Nun aber ist man Willens, künfftigen Montag (in der Stillen Woche) des Herrn Händels, und Dienstags des Herrn Telemanns Musik aufzuführen." Auch diese Worte sind von Mattheson erhalten, natürlich wieder zur Ehre und Aufnahme der Musik. Der behutsame Kenner urtheilt gerade so wie jener, der auf Telemann's Grunde die vorhin erwähnte Blumenlese zusammen brachte.

Als Händel in Deutschland war, wußte Mattheson wieder einen Briefwechsel anzuspinnen. Dieser hatte mit seiner ersten Musikschrift, Das neueröffnete Orchestre 1713, die recht eigentlich das theoretische

*) Um Anstössigkeiten zu vermeiden, sind diese Nahmen hier in der Ordnung angeführet worden, so wie die Compositiones, der Zeit nach [d. h. nach ihrem Bekanntwerden in Hamburg], einander gefolget.

und ästhetische Facit aus Keiser's Musik ist, vielen Beifall geerndtet, aber auch wegen der kecken Angriffe Widerspruch erfahren. Der Organist Buttstedt schrieb zweimal gegen ihn, zuerst grob, dann unflätig. Mattheson verfaßte zu seiner Vertheidigung 1717 das beschützte Orchestre und widmete es den angesehensten deutschen Musikern, unter diesen auch dem „Herrn Georg Friderich Hendel, Königl. Groß-Britannischen und Chur-Braunschweig-Lüneburgischen Capellmeister“, die Herren ersuchend, ihm schriftlich ihre Meinung über die Streitpunkte unumwunden mitzutheilen. Es handelte sich um eine rein praktische Frage, nämlich darum, ob bei dem erweiterten und neu geordneten Tonsystem noch die alten Solmisationsregeln zum Unterricht ausreichend und zweckdienlich sein könnten; darum, ob man ferner noch die alte Hahnenfibel mit den roth' und schwarzen Buchstaben, oder ein neues Lesebuch ohne den Hahn, ohne die Farben, aber mit reicherem Stoffe anwenden solle. Dennoch war die Sache schwer zu erledigen, weil sich hinter der gefeiten Guidonischen Hand, hinter den alten Tonarten und den großen ungeschwänzten Noten die Liebe zu der Musik der Vorzeit, hinter dem neuen System der moderne Vollkommenheitsdünkel verbarg. Die meisten der von Mattheson aufgerufenen Capellmeister wickelten ihre Zustimmung in Schmeicheleien; Fux aus Wien widersprach; am vernünftigsten benahm sich Händel. Zuerst erwiederte er ein höfliches Nichts, weil er den Schulfüchsen gern aus dem Wege gegangen wäre; als sich aber Mattheson damit nicht zufrieden geben wollte, sprach er sich deutlicher aus. „Ums Jahr 1717 war Händel in Hanover“, erzählt Mattheson sehr ungenau, „und wurde, wo mir recht, des damahligen Kron- und Chur-Printzens, itzigen Königs von England, Capellmeister. Ich erhielt auch zu der Zeit aus gedachtem Hanover Briefe von ihm, über die Zuschrifft der zwoten Eröffnung meines Orchesters... In Ansehung dessen sandte er mir 1719 noch umständlicher seine Gedancken darüber aus London.“ [18]) Diese Gedanken aus London rückte Mattheson mit Vergnügen in seine musikalische Zeitschrift ein, und wir wollen zum Dank für die Erhaltung eines so werthvollen Briefes seine Uebersetzung daneben stehen lassen.

---

18) Ehrenpforte S. 97.

»Monſieur,

Par la Lettre que je viens de recevoir de votre part, datée du 21. du courant je me vois preſſé ſi obligeamment de vous ſatisfaire plus particulierement, que je n'ai fait dans mes precedentes, ſur les deux points en queſtion, que je ne puis me diſpenſer de declarer, que mon opinion ſe trouve generalement conforme à ce que vous avez ſi bien deduit & prouvé dans votre livre touchant la Solmiſation & les Modes Grecs. La queſtion ce me ſemble ſe reduit à ceci: Si l'on doit preferer une Methode aiſée & des plus parfaites à une autre qui eſt accompagnée de grandes difficultés, capables non ſeulement de degouter les eleves dans la Muſique, mais auſſi de leur faire conſumer un tems pretieux, qu'on peut employer beaucoup mieux à approfondir cet art & à cultiver ſon genie? Ce n'eſt pas que je veuille avancer, qu'on ne peut tirer aucune utilité de la Solmiſation; mais comme on peut acquerir les mêmes connoiſſances en bien moins de tems par la methode dont on ſe ſert à preſent avec tant de ſucces, je ne

Hochgeehrter Herr,

Sie haben mich, durch ihr Schreiben vom 21. dieſes ſo verbindlich genöthiget, ihnen, auf die beyden angetragenen Stücke, ein völligers Genügen zu leiſten, als in meinen vorigen geſchehen, daß ich nicht umhin kan hiemit zu erklären, wie ſich meine Meinung überhaupt mit der ihrigen vergleiche in demjenigen, was Sie, wegen der Solmiſation und Griechiſchen Modorum, in ihrem Buche ſo wohl ausgeführet und bewieſen haben. Die Frage kömt, wo mir recht iſt, hauptſächlich hierauf an: ob man eine leichtere und vollkommenere Lehr-Art einer andern vorziehen ſoll, die mit vielen Schwürigkeiten vergeſellſchafftet und ſo beſchaffen iſt, daß ſie nicht nur die muſicaliſchen Scholaren ſehr abſchreckt; ſondern eine Verſchwendung der koſtbaren Zeit verurſachet, welche man viel beſſer anwenden kan, dieſe Kunſt zu ergründen, und ſeine natürliche Gaben, mit allem Fleiß, auszuüben? Ich will nun zwar nicht ſagen, daß man gar keinen Nutzen aus der ſo genannten Solmiſation haben könne; weil wir aber eben denſelben Vortheil, in viel kürzerer Zeit, durch diejenige bequeme Lehr-Art, der man ſich itzo mit ſo vielem Fortgange bedienet, erhal-

vois pas, pourquoi on ne doive opter le chemin qui conduit plus facilement & en moins de tems au but qu'on ſe propoſe? Quant aux Modes Grecs, je trouve, Monſieur, que vous avez dit tout ce qui ſe peut dire là deſſus. Leur connoiſſance eſt ſans doute neceſſaire à ceux qui veulent pratiquer & executer la Muſique ancienne, qui a eté compoſée ſuivant ces Modes; mais comme on s'eſt affranchi des bornes etroites de l'ancienne Muſique, je ne vois pas de quelle utilité les Modes Grecs puiſſent être pour la Muſique moderne. Ce ſont là, Monſieur, mes ſentimens, vous m'obligerez de me faire ſçavoir ſ'ils repondent à ce que vous ſouhaitez de moi.

Pour ce qui eſt du ſecond point, vous pouvez juger vous même, qu'il demande beaucoup de recueillement, dont je ne ſuis pas le maitre parmi les occupations preſſantes, que j'ai par devers moi. Dés que j'en ferai un peu debaraſſé, je repaſſerai les Epoques principales que j'ai eues dans le cours de ma Profeſſion, pour vous faire voir l'eſtime & la conſideration

ten mögen, ſo kann ich nicht abſehen, warum man nicht einen Weg wehlen ſollte, der uns viel leichter und geſchwinder, als ein andrer, zum vorgeſetzten Ziele führet? Was die Griechiſchen Modos betrifft, ſo finde ich, daß M. H. davon alles geſagt hat, was nur zu ſagen iſt. Ihre Erkäntniß iſt ohne Zweifel denen nöthig, welche die alte Muſic treiben und aufführen wollen, die ehmals nach ſolchen Modis geſetzet worden iſt; weil man ſich aber von den engen Schrancken der alten Muſic nunmehro befreyet hat, ſo kan ich nicht abſehen, welchen Nutzen die Griechiſchen Modi in der heutigen Muſic haben. Das ſind ſo meine Gedancken hierüber, und wird mir M. H. einen Gefallen thun, wenn er mir meldet, ob ſie mit demjenigen übereinſtimmen, ſo von mir verlanget worden.

Anlangend das andere Stück, ſo können Sie ſelber leicht urtheilen, daß viel Sammlens dazu erfordert werde, wozu ich itzo, bey vorhabenden dringenden Geſchäfften, unmöglich Rath zu ſchaffen weiß. Sobald ich mich aber ein wenig heraus gewickelt habe, will ich mich auf die merkwürdigſten Zeiten und Vorfälle, ſo ich in meiner Profeſſion erlebet habe, wiederum beſinnen, um Ihnen

particuliere avec laquelle j'ai l'honneur d'être	dadurch zu zeigen, daß ich die Ehre habe mit sonderbarer Hochachtung zu seyn
Monsieur votre tres humble & tres obeissant serviteur G. F. Handel.	Meines Hochgeehrten Herrn gehorsamst-ergebner Diener. Georg Friederich Händel.
à Londres. Fevr. 24. 1719.	London den 24. Febr. 1719.

„Dieses werthe Schreiben, darin so viel Wahrheit, als Vernunfft, zu finden, erhielt ich den 14. Merz [nach dem neuen Calender] 1719. und beantwortete es mit grossem Vergnügen noch eben denselben Post-Abend. Wier sehen hieraus den ungezwungenen Beyfall eines der grössesten Capellmeister in der Welt, der, nebst seiner ungemeinen musicalischen Wissenschafft, gar feine andre Studia hat, verschiedene Sprachen in höchster Vollenkommenheit besitzet, die Welt, und absonderlich die musicalische in Italien, trefflich kennet, und also gar wohl weiß, wie die Schlacken vom Golde zu unterscheiden sind." [19]) Die Lobrede ist um so wärmer geworden, weil ihn die Stichelreden des kaiserlichen Obercapellmeisters Fux gereizt hatten, der, ein berühmter alter welt- und kunsterfahrener Meister, ihn als einen jungen Naseweis in und aus Hamburg behandelte. Man muß sich weit auf die Streitfragen einlassen, um das verständige und zarte Urtheil Händel's recht würdigen zu können; doch würde es an diesem Orte keinen rechten Nutzen haben. So benahm sich Händel in allen Dingen, die nicht in seinen Wirkungskreis einschlugen; er hatte nichts dagegen, daß es noch Leute gab, die dem Studium der alten Musik oblagen und durch Aufführungen die Kunst der Vergangenheit lebendig erhielten, ja er munterte dazu auf wo er konnte und wußte den rechten Gewinn daraus zu ziehen. Seine Werke zeigen denn auch sein Verhältniß zu der alten Musik noch viel bestimmter, als briefliche Erörterungen, die ihm doch unter allen Umständen sauer wurden.

---

19) Critica Musica II, 210—12.

In Halle bei den Verwandten hatte sich nichts erheblich verändert, nur Meister Zachau war lange todt und die inzwischen nach Bach's Angabe erbaute Orgel auch schon eingeweiht. Als er Zachau's Wittwe in dürftigen Umständen sah, vergalt er ihr des Mannes treuen Unterricht. Sie muß sehr alt und ihr Sohn, der bei seines Vaters Tode noch unversorgt war (Zachau verheirathete sich 1693 am 24. October), ein Taugenichts geworden sein, wenn wir uns hier auf Mainwaring's Erzählung verlassen dürfen. „Nur wenige Jahre vor seinem Tode, von schlechter Versorgung der Zachauischen Wittwe hörend, sandte er Geld, mehr denn einmal. Ein gleiches wollte er für ihren Sohn thun, dessen Wohlfahrt ihm nicht minder am Herzen lag; als ihm aber hinterbracht worden, daß er durch solche Beihülfe diesem Menschen nur noch mehr Aufmunterung zum Gesöff geben würde, zog er seine Hand zurück.“[20]) Von Halle aus, und zwar noch im Jahre 1716, besuchte Händel seinen alten musikalischen Universitätsfreund Johann Christoph Schmidt in Anspach, der jetzt mit seinen zehntausend Thalern, die er sich erheirathet hatte, in Wollenwaaren wucherte. Anspach war damals ein musikalischer Ort, besonders um 1700 als der berühmte italienische Sangmeister Pistocchi am dortigen Hofe die Capelle leitete, Opern componirte, die ersten Rollen sang und die fürstlichen Kinder unterrichtete. Namentlich zu der bedeutenden Bildung der Prinzessin von Wales, der nachherigen Königin Karoline, die eine Tochter des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Anspach war, hatte er einen so anerkannt guten Grund gelegt, daß Nicola Haym die Fürstin noch 1724 in der Zuschrift des von Händel componirten Julius Cäsar daran erinnern und sagen konnte, die ersten musikalischen Töne habe sie von dem Vater des guten Geschmackes, dem gefeierten Pistocchi vernommen. Ich denke mir, Händel mußte auf Wunsch der Prinzessin ihren Vater besuchen, vielleicht steckten in Anspach auch noch musikalische Reste, die der Ansicht werth waren; Pistocchi war nach Bologna zurückgegangen, und dessen Bekanntschaft hatte er wohl schon auf der italienischen Wanderung gemacht. Händel's Verbindungen mit tüchtigen originellen Künstlern und mit fürstlichen Höfen waren hauptsächlich in seiner

---

20) Memoirs p. 30.

ersten Lebenshälfte viel ausgedehnter, als man nach den kahlen Ueberlieferungen seiner Lebensbeschreiber vermuthen sollte, sind aber jetzt nur noch in seltenen Fällen nachzuweisen, doch größtentheils ganz sicher aus den Verhältnissen abzuleiten. Freund Schmidt wurde auf's neue so von Händel und durch Händel von der Musik begeistert, daß er, einen gesicherten Wohlstand aufgebend und Weib und Kind daheimlassend, im Jahre 1719 mit ihm nach England ging und hier mit der Anhänglichkeit eines Bruders, der Unterordnung eines Dieners und der ganzen Ergebenheit eines Bewunderers sein Geschäftsführer wurde. [21]) Die weitere Schilderung dieses herzlichen Verhältnisses, das ein gleichgearteter Sohn fortsetzte, gehört in die folgenden Bücher.

Wie lange Händel in Deutschland blieb und wann er nach England zurückkehrte, darüber könnten wir das Wahrscheinliche mit kurzen Worten sagen, wenn uns nicht eine Behauptung von Mattheson im Wege stünde. Dieser will ja, wie er uns vorhin erzählte, noch im Jahre 1717 von Hannover aus Briefe mit ihm gewechselt haben, und zwar über die genannte Streitschrift, welche erst am 19. Juli '17 herauskam. Hiernach müßte Händel bis zum Herbst in Hannover geblieben sein. Aber diese Angabe kreuzt sich mit der andern, Händel habe seine Passion 1717 von England nach Hamburg gesandt, Mattheson die seine 1718 in der Marterwoche aufgeführt, obwohl die andere, früher componirte, längst dort gewesen sei. Der König reiste Mitte Januar '17 wieder von Hannover ab und es läßt sich nichts ausfindig machen, was Händel noch länger in Deutschland hätte halten können. Während des sechsmonatlichen königlichen Besuches, der schon als der erste eine besondere Aufregung verursachte, drängte sich allerlei zusammen, Hannover plötzlich zu einem der belebtesten Orte der Welt und Herrenhausen zum politischen Mittelpunkte von halb Europa umzuwandeln; die Stadt wimmelte von Fremden. „Die ungeheure Anzahl von Engländern", schreibt Lady Montagu in einem ihrer lebhaften Briefe an die Gräfin von Bristol, „füllt die Stadt so an, daß man von Glück sagen kann, wenn man in einem elenden Wirthshause ein armseliges Zimmer erhält. Ich speiste heute bei

21) Anecdotes of Handel and Smith p. 37.

dem portugiesischen Gesandten, der ganz vergnügt ist, daß er in einer Kneipe zwei jammervolle Gemächer gefunden hat. Die königliche Gesellschaft französischer Schauspieler spielt jeden Abend. Der König speist immer Mittags und Abends öffentlich." Opern konnten trotz des schönen Hauses nicht zu Stande kommen, und weil der König bei den vielen wichtigen Staatsgeschäften und Jagden nicht einmal für Kammermusik Muße hatte, wird Händel wohl die meiste Zeit unter Freunden und Bekannten hin und her gezogen sein. Aber was hätte er gar nach der Abreise des Königs noch in Hannover anfangen sollen? den Prinzen Friedrich, einen Knaben von zehn Jahren, der hier wohnte, in der Musik unterweisen? Dieser Prinz, der sich später in Händel's bedrängter Lage gegen dessen Kunst ganz gleichgültig und halbwegs feindlich stellte, abweichend von allen andern Gliedern der königlichen Familie, hat uns dadurch selbst gesagt, daß der große Mann niemals sein Musikmeister gewesen sein kann. In London dagegen war Händel's Anwesenheit sehr von Nöthen. Man erneuerte den Rinald, mit besseren Sängern und größerer Pracht als je zuvor; schon am 5. Januar '17 begannen seine Aufführungen, in denen außer Nicolini, Signora Pilotti und Miß Robinson noch Bernacchi, Pistocchi's feingebildeter Schüler, und der starke deutsch-italienische Bassist Berenstadt, ein trefflicher Ersatzmann für Boschi, mitwirkten. Bernacchi aus Bologna war schon verwichenen Sommer in London angelangt, aber den Berenstadt kann Händel eigends für diese Vorstellungen in Deutschland gewonnen und selbst nach London geführt haben. Demnach müssen wir seine Rückreise zwischen Weihnacht und Neujahr setzen, also noch in das Jahr 1716.

6.

Musikdirector zu Cannons.

Die paar glänzenden Vorstellungen von Rinald und Amadis waren nicht, wie man wohl hoffte, der Beginn einer neuen, sondern der Abschluß, der letzte Schimmer der alten ersten Periode der englisch-italienischen Oper, die sich über zehn, höchstens zwölf Jahre erstreckte, mit Clayton's Reformen begann und mit Amadis und den

Schäfer= Ritter= Geister= Parodien ihr Ende erreichte, deren schöpferische Kraft in den vier Händel'schen Opern beschlossen und erhalten, deren Narrheit und unstäter Leichtsinn in viel zahlreicheren Denkmalen bezeugt und untergegangen ist. Dann kam eine Zwischenzeit, die für dergleichen tönende Schaustellungen keinen Sinn hatte, eine Zeit in der alles, die königliche Familie, die Partei der Whigs, die der Jakobiten, mit sich selbst zerfallen war, eine Zeit voll von Skandal, Aufregung und Verrätherei. „Ich werde keine weitere Erzählung von Opern geben in der bisherigen genauen Weise", schreibt Colman, „vielleicht hin und wieder eine Bemerkung wie es eben Zufall und Einfall mit sich bringen. O Eitelkeit der Eitelkeiten, alles Eitelkeit!" Er setzte aber diese Eitelkeit fort wie die Zeit sie fortsetzte, doch erst nach Jahren und nach einer allgemeinen Pause, die vom 29. Juni '17 bis zum 2. April '20 dauerte. Die Zwischenzeit wurde ausgefüllt durch französische Tänzereien, französirte englische Dramen, politische und mercantile Schwindel. Daß Herr Swiney, der im Laufe von fünf Jahren wieder ein ehrlicher Mann geworden war, in Lincolns= Inn= Fields englische Opern ankündigte und zu dem Zwecke die alten italienischen Stücke Camilla und Pyrrhus gab, schlecht übersetzt, schlecht gesungen, schlecht ausgestattet, in einem schlechten Hause: war auch Schwindel. Die Musen krochen unter wo sie eben Schutz fanden. Händel empfing einen sehr schmeichelhaften Antrag von dem Herzog von Chandos, bei ihm in Cannons zu wohnen, die Capelle zu leiten, die Orgel zu spielen, Kirchenstücke zu setzen und sich im übrigen die verschwenderische Pracht des Besitzers und die romantische Gegend in vollster persönlicher Unabhängigkeit zu nutze zu machen. Dies nahm er an.

James, Herzog von Chandos, war für seine Zeitgenossen eine schillernde Curiosität, deren Glanz nun aber völlig verblaßt ist. Er hatte die Grille, in der Nähe eines so mächtigen Hofes wie ein souveräner Fürst zu leben, erreichte auch, daß man ihn Großherzog nannte, halb aus Verwunderung, halb aus Spott. Unter Königin Anna bekleidete er ein Amt von geringer Bedeutung, aber mit unermeßlichen Einkünften, das eines Zahlmeisters der Armee; später zog er sich ganz von der Verwaltung zurück, doch behielt er als ein reicher vornehmer und merkwürdiger Mann noch immer ein ziemliches Ge=

wicht; in der Geschichte der Großen hat er keinen Platz, wohl aber wird die Erinnerung an ihn durch Händel's feierliche Musik, durch Pope's satyrische Epistel und durch Miß Spence's unterhaltende Erzählung über seine dritte Heirath (How to be Rid of a Wife) erhalten bleiben. Er baute seine prachtvolle Villa mit weltlichem und geistlichem Zubehör zu Cannons, neun englische oder zwei deutsche Meilen von London, also weiter in's Land hinein als Burlington, in dessen Tischgesellschaft alle Ausdrücke gemünzt wurden mit denen man das Gebahren des Herzogs lächerlich zu machen suchte. Der gallichte Pope nannte das neue Lustschloß Timon's Villa, und diese Bezeichnung spielte nebst den hundert Schweizer Soldaten, mit denen der Herzog sich umstellte, selbst wenn er zur Kirche ging, bei Burlington's eine große Rolle. Sein erster Musikdirector war Dr. Pepusch, der gelehrte Pedant, dessen Musik nicht nach den Gesetzen, sondern nach den Regeln der Tongestaltung gemacht und bei aller Dürre hin und wieder mit unziemlich munteren Lappen behangen war, wie man eine solche Zwiespältigkeit bei unfruchtbaren Contrapunktisten überhaupt sehr häufig findet. Händel gab der Sache plötzlich eine neue Gestalt, da er sie mit seiner ganzen Lebendigkeit angriff; nun entstand eine musikalische Fülle, die der malerischen Pracht des kleinen Tempels entsprach, und für das vornehme London verlohnte es sich der Mühe, sonntäglich nach Cannons in den musikalischen Gottesdienst zu fahren. Aber was konnte Händel davor, daß Pepusch von nun an so kühl über ihn sprach? Es wird uns erzählt, dieser habe noch lange nachher nur zögernd und ungern den Händel einen guten praktischen Componisten genannt, natürlich mit dem Hintergedanken: vergeßt nicht wie gelehrt ich bin! Die eitle Pinselei verwandelt sich für Händel in den schönsten Lobspruch und in den vortheilhaftesten Vergleich, wenn man an Cannons denkt.

Anthems. 1717—20.

1.	I will magnific thee o God. Adur. Psalm 145.	dreistimmig
2.	In the Lord put I my trust. Dmoll. Ψ 9. 11. 12 u. 13.	
3.	As pants the hart for cooling streams. Emoll, Dmoll. Ψ 42.	
4.	Have mercy upon me o God. Emoll. Ψ 51.	
5.	O sing unto the Lord a new song. Gdur, Fdur. Ψ 96.	

6. Let God arise, Adur. Ψ 68.	vierstimmig
7. Let God arise. Bdur. Ψ 68.	
8. My song shall be alway. Gdur. Ψ 89.	
9. O come let us sing unto the Lord. Adur. Ψ 95 und 96.	
10. O praise the Lord ye Angels of his. Ddur. Ψ 145 und 148.	
11. O praise the Lord with one consent. Esdur. Ψ 135.	
12 The Lord is my light. Gmoll. Ψ 27 und 28.	fünfstimmig.

Die englische Kirche wußte sich länger als die deutsche das schriftmäßige Wort rein und unvermengt zu bewahren, und dies war gewiß ein großer Vorzug in einer Zeit, wo bei uns jeder Stadt- und Kirchspielschreiber in die Liturgie hineinreimte und jeder Cantor Cantaten buck. War es für Händel von unersetzlichem Werth, aufgewachsen zu sein unter Verhältnissen in denen sich die Jugend musikalisch austoben konnte, bei einem Gottesdienste der Woche um Woche neue Cantaten erheischte, von denen jede folgende selbstverständlich die voraufgegangene vergessen machte: so war es doch für eine reinere Tongestaltung nicht minder nothwendig, rechtzeitig in eine Umgebung zu kommen, die zu Abklärung und tieferer Durchbildung trieb. Hatte Italien das künstlerische Empfinden verfeinert und das Leben des Gesanges erschlossen, so reichte England nun eine stärkere und reinere Dichtung. Welch ein Abstand zwischen Brockes und den Psalmen! Freilich standen diese in Luther's Bibel mindestens ebenso lauter, als in der von Brady, aber man hatte sich hier seit 1680 durch die pietistischen Lieder und Cantaten den Weg dahin so völlig verbaut, daß ihn selbst Bach nicht wieder fand.

Was das Wort Anthem in Bezugnahme auf einen sinnlichen Vorgang ursprünglich bezeichnete (ant-hymn), hat mit seiner späteren Bedeutung im Kunstgesange nur die Beziehung auf den Choral, auf den liturgischen Gesang des Priesters gemein; jetzt sehen wir darin diejenige Gattung, welche in den Hauptsachen Motette und Cantate vereinigt. Ihm unterliegt reines Bibelwort wie der Motette, das auch ganz in ihrer Art chor- und kunstmäßig durchgeführt werden kann, und wieder durchflicht sie wie eine deutsche geistliche Cantate die Chöre mit Sologesang und Instrumentenspiel. Hauptsächlich Purcell und Händel haben dem Anthem dieses Gepräge aufgedrückt, bis dahin war es wesentlich eine Motette zu englischen Worten. Die zwölf in Cannons entstandenen Anthems sind von Händel weder mit

Datum versehen, noch sonstwie nach der Aufeinanderfolge bezeichnet; die Reihe bei Arnold ist durch nichts verbürgt und erweist sich bei genauerer Untersuchung als in jeder Beziehung unpassend. Man ist also ganz auf innere Merkmale angewiesen, und solche aufzufinden, möchte bei gleichartigen Compositionen, die im Laufe weniger Jahre unmittelbar nach einander entstanden, schwer wo nicht unmöglich scheinen. Dennoch haben wir einige Winke, die zusammen eine recht vollständige kleine Geschichte geben. Fünf Psalmen — sechs, wenn wir den für Cannons umgearbeiteten Psalm 100, das Utrechter Jubilate, mit hinzu nehmen — haben lauter Chorsätze für drei Singstimmen und zeigen eine entschiedene Bevorzugung des Tenors, der mit den meisten Sologesängen und in den Fugen mit den schwierigsten Tonfiguren bedacht ist, nicht selten so sehr daß der Satz dadurch eine mangelhafte Gestalt bekommen hat. Daß Händel nur durch besondere Umstände gezwungen sich mit einer solchen Anlage begnügte, ist augenscheinlich. Aber ich würde diese dreistimmigen Anthems doch nicht mit Sicherheit für die zuerst entstandenen auszugeben wagen, wenn es nicht zugleich diejenigen wären, deren anfängliche Unreife sich zum Theil schon aus den verschiedenen Bearbeitungen ergiebt, zum Theil aus einer Vergleichung mit den vierstimmigen Tonsätzen ganz sicher darzuthun ist. Demzufolge nehmen wir an, daß Pepusch ihm nur einen kleinen Chor und außer dem deutschen Tenoristen Eilfort oder Eilfurt keinen einzigen brauchbaren Solosänger überlieferte; daß aber Herzog James, als er vollere Töne hörte, auch die Mittel zu vollerer Besetzung herbei schaffte, weniger durch Anwerbung neuer Musiker, als durch Gewinnung der geschulten königlichen Capelle für betreffende Anthem- und Oratorienaufführungen. Wir können hier in den Vermuthungen nicht fehl gehen, denn Händel hat in seinem Manuscript stets die Sänger angemerkt, und eben immer die Londoner Capellmusiker Hughes, Bell, Blackley, Wheely, Baker und Bernhard Gates, meistentheils dieselben welche schon vorhin das Te Deum sangen; Hughes ist nicht der vorgenannte Dichter, sondern wahrscheinlich sein Bruder, derselbe den Burney bis 1708 auf dem Theater bemerkte aber später aus dem Auge verlor.[1]) Die Erlaubniß auswärts zu

1) S. History IV, 214.

singen, war unter den damaligen Verhältnissen leicht zu erlangen, obwohl sie den Dienstanweisungen widersprach; das englische Gesetz, indem es die Einmischung der Ausländer untersagte, bewirkte also nur, daß statt St. Paul's Kathedrale die kleine Whitchurch in Cannons für mehrere Jahre der lebenzeugende Mittelpunkt englischer Kirchenmusik wurde. Den Kirchensängern aus St. Paul fehlte noch sehr viel, wenn man auf ihre Gesangkunst sieht, doch gingen sie im Chor sicher und wußten den kirchlichen Ton zu treffen, wie wir es von denen, die bei Bird's und Purcell's erhabenen Gesängen groß geworden waren, erwarten dürfen. Zu ihrer Ehre wollen wir voraussetzen, daß sie mehr noch durch die Töne des großen Meisters, als durch das Gold des großen Herzogs nach Cannons gelockt wurden.

Im Ganzen glaube ich nun obige Reihenfolge als die ursprüngliche vertreten zu können, nur die einzelnen Stücke sind so aneinander gefügt wie es mir für die Besprechung bequem war. In dem ersten Anthem »I will magnifie thee o God« sind die Soli unbedeutend und für die Länge zu eintönig. Von den drei Chören leiden die beiden ersten unter dem Uebelstande, daß der Ober- und Unterstimme nichts zugemuthet werden konnte; aber der letzte, in dem Trio und Chorsatz auf eine ebenso kunstvolle als wirksame Weise verschmolzen sind, hebt sich wie ein fertiges Kunstwerk hervor, das zu seiner Darstellung eben nur diese drei Stimmen und unter ihnen wieder den Tenor als Führer beansprucht.

Bei dem zweiten Anthem »In the Lord put I my trust« hat Händel seine biblische Quelle, die Verse aus den Psalmen 9, 11, 12 und 13 einzeln genau angegeben; so bemerkt er bei dem Tenorsolo »God is a constant sure defence«: »the 9 verse of the 9 Psalm of Bradys versification«. Zugleich erhellt daraus, daß er nicht nach der Liturgie, sondern nach eigner Zusammenstellung aus der Bibel componirte. Hier sind zwei Chöre, der mittlere »Snares fire and brimstone« und der letzte »Then shall my song«, bei denen ihn theils ein lebhaftes Bild, theils seine Gewandtheit im dreistimmigen Satze über die engen Verhältnisse erhob. Gewiß wurde die Einschränkung, zu welcher Cannons anfänglich nöthigte, dadurch auch technisch sehr lehrreich für ihn, daß er nun seinen dreistimmigen Satz verfeinern und an

den Stellen, wo ein voller Chor eingreifen muß, durch die Instrumente geschickt eine vierte Stimme einflechten lernte.

As pants the hart for cooling streams liegt in zwei wesentlich verschiedenen Bearbeitungen vor, dreistimmig in Emoll, sechsstimmig in Dmoll, und da der bisher ungedruckte sechsstimmige Satz offenbar der reifere und spätere ist, könnten wir das Anthem wohl richtiger ein sechsstimmiges nennen. Doch wird dieser Satz nicht mehr für Cannons, sondern für Londons Kathedrale bestimmt gewesen sein; es ist mehr Strenge und Kunst darin, auch kann sich der wahre Chorgeist erst bei einer solchen breiteren Entfaltung offenbaren. Das Stück für Cannons erscheint in jeder Hinsicht als eins seiner frühesten.

Aehnlich dem vorigen, aber als die Sprache eines zerknirschten Gemüthes tiefer gehend, voller und einheitlicher im Gefühlsausdruck, erscheint das Bußlied »Have mercy upon me o God«, und seiner Bedeutung entsprechend hat Händel es gestaltet. Wie tief ist Schönheit und gesunde Frömmigkeit vereint in dem herrlichen Duett „Wash me throughly, wasche mich gründlich von meiner Missethat“, das nur mit Verständniß gesungen werden muß um jeden Hörer im Innersten zu bewegen! Doch ist es besonders der Schlußchor „Then shall I teach thy ways, dann will ich die Uebertreter deine Wege lehren, daß sich die Sünder zu dir bekehren“, der, die thätige Bezeugung der wiedererlangten göttlichen Gnade verkündend, in seinem lebhaft auf- und absteigenden, aber durch feierlichen Ernst gehaltenen Tongange so tief bedeutungsvoll und herrlich erscheint. Als Kunstsatz nimmt die Doppelfuge von allen, die in den Anthems erscheinen, vielleicht die erste Stelle ein. Zugleich gewährt sie uns das beste Muster, wie Händel bei drei Singstimmen einen vollkommen vierstimmigen Satz zu führen verstand, und dies hat uns jemand auf eine sehr merkwürdige Weise vor Augen gelegt. Einer der ersten italienischen Tonlehrer des vorigen Jahrhunderts, Pater G. Paolucci, gab eine Beispielsammlung streng contrapunktischer Arbeiten, von sehr ausführlichen und sehr gründlichen Bemerkungen begleitet, in drei Quartbänden heraus, natürlich nur Tonsätze italienischer Meister, denn Italien kennt nur Italien, selbst die Gelehrten fühlen sich wohl in dieser Beschränkung; aber Paolucci machte doch eine einzige Ausnahme, indem er eine Fuge von Händel einrückte, die eben genannte.

Sie steht im zweiten Bande als das zwanzigste Beispiel, eine acht Seiten lange Erklärung ihres technisch-musikalischen Gehaltes ist beigegeben. Das Beispiel bietet aber keineswegs Händel's vollständige Partitur, sondern nur einen kahlen und in dieser Fassung natürlich auch steifen, auf vier Systeme gebrachten vierstimmigen Contrapunkt, und die Worte lassen wir weg, sagt Paolucci, weil sie englisch sind.[2]) Diese ganz unerwartete Rücksichtnahme auf die Leistungen eines Ausländers ist bis dahin der früheste Beweis, daß auch die zu Händel's Lebzeiten niemals gedruckten Anthems abschriftlich nach Italien vordrangen.

Von dem fünften Anthem in Fdur »O sing unto the Lord« findet sich ein früherer und viel schwächerer Entwurf in Gdur, in dem uns vielleicht die allererste Arbeit für Cannons aufbewahrt ist. Die Umarbeitung lieferte unter denselben Verhältnissen, zu denselben Stimmmitteln etwas ganz Neues. Die Fuge „Verkünde seine Ehre unter den Heiden und seine Wunder unter allem Volk" ist ein Meisterstück, schon durch das lange, eine Octave umspannende, melodisch ebenso schöne als geistig bedeutungsvolle Thema, dem ein Contrathema von gleichem Gehalt und gleicher Länge, aber auf der Dominante, nicht auf dem Grundtone ruhend, gegenüber tritt. Ein alter Tonlehrer würde sagen, das Thema stehe in der jonischen, das Gegenthema in der hypojonischen Tonart, was nur ein anderer Ausdruck für das mustergültig Richtige wäre. Der Chor ist übrigens kurz und nicht als eine strenge Fuge behandelt. Verlängert wird er durch den halb recitativischen Chorsatz im großen Styl, dem sich die brausende Arie „Die Wogen der See toben schrecklich" anschließt. Diese Stücke könnten geradezu im Oratorium Israel stehen, noch mehr gilt das von dem folgenden kleinen Chore „Die ganze Welt stehe in Ehrfurcht, in awe!" Cantus singt vor, in Gmoll vom Grundtone aus sich zur Quinte aufschwingend und lang austönend »in awe«, auf welchem Tone der Chor einfällt. Aber der Tenor weiß das alles noch viel besser zu machen: in Bdur zur Quinte »stand in awe«, die ganze Har-

2) Arte pratica di Contrappunto dimostrata con Esempj di varj Autori e con osservazioni di Fr. Giuseppe Paolucci, Minor Conventuale. 3 Bände. 4. Venedig 1765. II, 100—115.

monie um eine kleine Terz mit erhebend! noch einmal »stand in awe«, in Emoll zur Quinte, die Harmonie wieder einen Ton hinauf schwingend! Dies bringt den Baß in Eifer, und als der Gang nun zum vierten und letzten Male vorkommt, strebt er ihn in seinen höchsten Tönen mitzumachen. Welch ein Tonleben, und wie viel Sinn in so wenigen Takten! Der Schlußchor geräth wieder durch das Bild von der brausenden See in Feuer. Das ganze Anthem ist sehr tonreich, und was daran als minder gehaltvoll erscheint, kann man Tonschaum nennen, ein Zeugniß für die große Bewegung der Harmonie.

Von den Psalmen mit vierstimmigen Chören haben wir nur den einen »Let God arise« in zwiefacher Bearbeitung vor uns. Beide Entwürfe sind zweifelsohne seiner Zeit gesungen, daher, und um ein volles Dutzend zu behalten, lasse ich sie als verschiedene Nummern stehen, obschon der erste in Adur nur noch der Vergleichung wegen von Interesse ist. Der Psalm ist ein dichterischer Nachklang des mosaischen Reisespruches als das Volk durch die Wüste zog, das Heiligthum in der Mitten, die zwölf Stämme gewappnet herum, Gottes Wegzeiger voran und alle seine Engel um sie her gelagert.[3]) Um den Worten noch mehr Handlung und historischen Geist zu verleihen, hat Händel eine Zeile aus dem Lobgesang am rothen Meere eingewebt und dadurch den Spruch mit dieser mächtigsten Bezeugung Gottes unter dem alten Israel in Verbindung gebracht. Nur die zweite Bearbeitung in Bdur enthält die Erweiterung, was allein schon für ihren ungleich größeren Werth den Ausschlag giebt. Deßhalb auch erblicken wir in diesem Anthem den ersten wahren Vorläufer des Israel in Aegypten. Es ist die herrliche Doppelfuge »At thy rebuke o God«, die schon ganz den Geist des späteren Oratoriums athmet und durch den Schluß in den sie einmündet »Blessed be God« mit

3) „Also zogen sie von dem Berge des HErrn drei Tagereisen, und die Lade des Bundes des HErrn zog vor ihnen her die drei Tagereisen, ihnen zu weisen wo sie ruhen sollten. Und die Wolke des HErrn war des Tages über ihnen, wenn sie aus dem Lager zogen. Und wenn die Lade zog, so sprach Mose: Herr, stehe auf, laß deine Feinde zerstreuet, und die dich hassen flüchtig werden vor dir. Und wenn sie ruhete, so sprach er: Komm wieder, HErr, zu der Menge der Tausenden Israels.“ 4 Mose 10 V. 33—36.

dem Seite 396 mitgetheilten einfachen Choralmotive, das auch wieder in Israel erscheint, zu diesem größten Tonwerke über das alte Testament in eine noch innigere Beziehung tritt, als die Musik des fünften dreistimmigen Anthems.

Beiden nahe verwandt ist das achte »My song shall be alway.« Mehreres ist aus früheren Werken gebildet, die Symphonie aus der Geburtstagsode, der Eingang zum ersten Chore aus der Begleitung des Chorals „Ach wie hungert mein Gemüthe" in der Passion, der Mitteltheil desselben aus dem Te Deum, der Schlußchor seinen Motiven nach ebendaher; aber die Stücke haben hierdurch nur eine um so reifere Gestalt erhalten, außerordentlich schön ist der erste Chor mit seiner anführenden Oberstimme. Aus den kleineren Gesängen ragen ein Trio und ein Duett hervor, namentlich das Trio ist überraschend sinnvoll gestaltet und von durchschlagender Wirkung, und bei beiden unterliegen der Tongestaltung in dem sich aufthürmenden Meere, das der Herr zügelt, in dem schönen Weltganzen, das er gebildet und fest gegründet hat, reine große Bilder.

O come let us sing unto the Lord, an Länge und Gehalt eins der größten Anthems, hat einen solchen Chor zum Anfang erhalten, wie Händel sie gewöhnlich für den Schluß zu setzen pflegt. Ein feierlicher, choralartiger, nur eine Secunde umspannender Aufruf, der nach und nach in den verschiedenen Stimmen erschallt, wird von einer lebhaften Tonreihe wie im priesterlichen Reigentanz umspielt, und es ist nicht zu beschreiben wie alles, auch das bewegte Spiel der Instrumente, nur das Eine sagt: O kommt, kommt laßt uns singen, laßt uns Gott singen! Die sieben Schlußtakte „Denn der Herr ist ein großer Gott" wirken besonders auch noch durch den Uebergang aus Adur in Amoll so majestätisch. Den Mittelpunkt dieser Psalmencomposition bildet der Chor: „Tell it out among the heathen, verkündet unter den Heiden daß der Herr König ist, daß er die Welt so unerschütterlich fest gegründet hat", die längste, nebst der vorgenannten aus dem Bußpsalm und der aus dem siebenten Anthem die kunstvollste und zugleich die beliebteste aller Anthemfugen, die Händel's Verehrern lange vertraut blieb, so daß er bei dem Oratorium Belsazar mit seinem Dichter einig wurde, einen Theil davon mit denselben Worten, sechsstimmig verarbeitet, wieder aufzunehmen. Das erste

Thema dieses geistvollen Tonsatzes, auf eine sehr merkwürdige Weise Ernst und Fröhlichkeit vereinend, wird jeden Hörer so fesseln, daß er durch alle Verschlingungen und Stimmverflechtungen willig folgt; erst in 21 Takten hat es die überströmende Freude kundgegeben, und doch scheint es, eben weil es der Ausdruck eines großen einheitlichen Gedanken ist, blitzschnell vorüber zu fliegen. Nicht aus Leichtsinn predigt Händel sein Evangelium so munter, sondern aus Freude darüber, daß er so etwas predigen darf und daß er die Fülle der Kraft besitzt um es aller Welt vernehmlich predigen zu können. Anders klingen die Töne eines flachen weltlichen Sinnes, anders die eines religiösen, von seiner Aufgabe tief ergriffenen Gemüthes, und hier unser Chorlied ist ein überaus klarer Beweis, daß ein Hymnus und ein Tanz sich zu berühren scheinen und doch himmelweit auseinander bleiben können. Der Länge des schönen Themas entsprechend ist der Aufbau des ganzen Satzes ungewöhnlich breit angelegt, erst nach und nach wie in Schaaren kommen die verschiedenen Stimmen heran, und so läuft der Gedanke durch die Tonglieder wie seiner Zeit ein solches Gebot durch die Stämme Israels lief.

Das ruhiger gehaltene Lob- und Danklied »O praise the Lord ye Angels of his« hat er sich wieder, wie auch die meisten übrigen, aus verschiedenen Psalmen zusammen gestellt. Obwohl sehr schön und kunstreich gesetzt, reicht es doch nicht an die Anthems erster Größe, dürfte sich aber eben wegen seiner Kürze und stilleren Haltung besonders für kirchlichen Gebrauch eignen. Nur zwei Chöre erscheinen hier, zum Eingang und zum Schluß, wodurch das Anthem den früheren deutschen Cantaten ähnlich geworden ist. Der erste Chor klingt fünfstimmig, denn der vorsingende hohe Tenor durchzieht nach dem Muster der alten Motetten sehr geschickt die Chorharmonie, gleichsam als Aufruf des Priesters dem der Chor willig Folge leistet; der letzte ist in einem besonderen Maaße kirchlich feierlich, voll Wohlklang und feiner Künste.

Bedeutender noch machen sich Vorsänger und Chor in dem andern Dankliede geltend »O praise the Lord with one consent«, das uns ebenfalls an eine eigenthümlich deutsche Kunstweise erinnert. Ich möchte es ein Choralanthem nennen, nicht daß ein deutscher Choral darin verwandt wäre, sondern weil hier mit den Mitteln, die

unter den Deutschen an dem Choral ausgebildet sind, in zwei großen Chören ein freier Kunstsatz gestaltet ist. In dem ersten dieser Chöre, dem Anfang des Anthems, ruft und drängt sich die lobsingende Menge zusammen, der andere — „Alle Welt erhebe in prächtigem Getön ihre Stimme zum Himmel, und jeder Gottbegeisterte lasse feierliche Hymnen erschallen!" — breitet in seinen zwei Hälften das eigentliche Danklied aus, an Hoheit und Klarheit göttlicher Anschauung nur dem „Gehet ein zu seinen Thoren" im Jubilate vergleichbar, diesem aber an Tongewalt und Verständlichkeit vielleicht noch überlegen. Dem dritten Chore (Ye boundless realms of joy), dessen schöne Melodien der frohsinnige Tonsetzer scherzend hin und her wirft, folgt ein Aufruf an die Cherubim und Seraphim nebst Halleluja, womit die große Composition schließt. Hier auf »cherubin and seraphin« vernehmen wir zuerst jene ideale Betonung, die er nun als einen geheiligten Ausdruck festhielt, namentlich im Dettinger Te Deum.

Das lange fünfstimmige Anthem »The Lord is my light« ist wohl mit dem fünfstimmigen Te Deum in Bdur (S. 397) gleichzeitig entstanden; es kann immerhin von allen zwölf Anthems das zuletzt componirte sein, obwohl ich solches damit, daß es hier an das Ende der Reihe gesetzt ist, nicht behauptet haben will. Der Gesang beginnt mit einem Tenorsolo. Der folgende Chor „Though a host of men, Wenn sich schon ein Heer wider mich leget" offenbart bei den Worten „so fürchtet sich mein Herz dennoch nicht" den Händel'schen Muth in voller Stärke. Das Haupt hoch hinausreckend, singt eine einzelne Stimme in langgedehnten Choraltönen die Chormassen hindurch, wie ein allein stehender riesiger Held unter anstürmenden Schaaren weithin sichtbar bleibt. Aber wenn es nun weiter heißt „Und wenn sich ein Krieg wider mich erhebt", welche erschütternde Demuth bekundet da derselbe starke Kämpfer, daß er in ähnlich langen und feierlichen, nebst fester Zuversicht zugleich ehrfurchtsvolle Beugung aussprechenden Tönen fortsingt „so will ich Ihm allein vertraun"! Noch sechs andere Chöre enthält das Anthem, vier in der Mitte zusammen, zwei am Ende; hierin ist es das reichste. Auch seine vier Sologesänge erheben sich über die meisten andern. Von den Chören in der Mitte ist der kleinste (For who is God but the Lord) rein harmonisch ohne contrapunktische Verwebung aufgebaut und macht namentlich als

Bindeglied von zwei ganz anders gestalteten Chorsätzen die prächtigste Wirkung. Eine gewagte Stelle darin, ein musikalisches Händelwort (the earth trembled), ist ganz so im Josua erneuert (the nations tremble), nur ist durch die Versetzung der Figur aus Dur nach Moll der Tonfall noch schwerer, wuchtiger geworden.

Es hat sich uns wenig Veranlassung dargeboten auf die Einzelgesänge besonders einzugehen. Sie sind überall richtig, würdig und größtentheils beweglich gesetzt, stehen aber schon hinter den zwei- und dreistimmigen Solosätzen zurück, wievielmehr noch hinter den herrlichen Chören. In dem Mangel an geeigneten Kräften liegt die nächste, in der Sache selbst aber die wahre Ursache davon. Kirchenmusik ist von jeher immer wesentlich Chormusik gewesen, und darf keine andere sein wenn sie sich rein erhalten will. Man muß nur die viel schöneren Einzelgesänge in den zu gleicher Zeit und für dieselben Sänger gesetzten Oratorien vergleichen, um inne zu werden, daß Händel bei der Gestaltung seiner kirchlichen Tonsätze das Mißverhältniß, welches aus dem überwuchernden Sologesange entspringt, wird empfunden haben. Aber er bewegte sich hier in einem Ringe. Sollte der selbständige Sologesang dem Anthem fern bleiben, so mußte letzterem auch die Länge der deutschen Kirchencantate genommen werden; und wiederum war es nur bei möglichst breiter Ausdehnung erreichbar, aus erwählten Psalmenworten diese großen lebensvollen Tondichtungen entstehen zu lassen. Es liegt auf der Hand, daß Händel in dieser Stellung die rein kirchliche Musik nicht reformiren konnte; wir gehen sogar noch einen Schritt weiter, wenn wir in seiner Sprache nicht mehr die der alten Kirchencomponisten zu vernehmen glauben und diese Ueberzeugung eben aus obigen, dem kirchlichen Dienste gewidmeten Psalmen gewinnen. Texte, die den alten Meistern die gehaltvollsten und köstlichsten waren, hat er ohne sonderliche Wärme abgesungen, andere dagegen in einem feurigen Hymnus zum Himmel erhoben, die aus den Händen der Vorfahren, wenn sie dieselben einmal angriffen, in sichtlich unvollkommener Gestalt hervorgingen. Nicht daß ihm wesentliche Kunstmittel der Alten unbekannt geblieben wären, denn hätte nicht schon alles Voraufgegangene seine musikalische Gelehrsamkeit als lückenlos erwiesen, so könnten es die Anthemchöre thun, in denen nebst allen andern Formen des Tonsatzes

auch die der alten Motetten erscheinen und immer am rechten Orte; auch nicht, daß er in Tiefe und Klarheit religiöser Anschauung hinter ihnen zurück geblieben wäre, da er vielmehr sie alle überragte; noch weniger, daß er Angst Trauer Sehnen Zagen Zerknirschung nicht in ähnlicher Stärke und Geistesgröße auszudrücken vermocht hätte, denn wer hat diese Empfindungen je stärker als Händel, wer hat sie auch nur gleich stark ausgedrückt! Aber in den Grundanschauungen gingen sie aus einander. Die alte Musik ist kirchlich, Händel's Kirchenmusik ist alttestamentlich; tiefe aufrichtige Frömmigkeit und eine reine Kunst ist beiden gemein. Wurde früher ein Psalm, ein Schriftwort, eine biblische Erzählung componirt, so geschah es für die gegenwärtige Kirche, im Anschlusse an gottesdienstliche Feste und Vorgänge; der Ursinn der Bibel kam dabei nicht selbständig zur Erscheinung, sondern ging in den kirchlichen Sinn auf. Mit Recht nennen wir die Werke dieser Meister Kirchenmusik, und mit Recht erblicken wir darin die vollendete Gestaltung eines später nie wieder auf diese Weise angestrebten noch erreichten Ideals. Händel dagegen muß man den biblischen Componisten nennen. In seinen Psalmen haben wir nicht den Wiederschein eines Kirchenliedes, nicht den musikalischen Nachklang einer erbaulichen Schriftauslegung, nicht das Abbild eines kirchlichen Geheimnisses: aber wir haben darin das Leben des alten Volkes Gottes, das sich durch Wunderthaten errettet, wunderbarlich erhalten und aus dem Nichts reich und groß gemacht sah, das seine Gesetze von Gott selbst empfing, von dem Gott der hoch über allen Heidengöttern thront, das ihm nun unaufhörlich Dank- und Lobopfer spendete und daheim im gelobten Lande wie in der Verbannung Psalmen sang, ihm dem großen Gott der die Welt gemacht hat, der dem Kosmos Gesetz, Gestalt und Schönheit verlieh, dessen Kleid lichtstrahlend ist und der die Himmel wie einen Teppich unter sich breitet, der die Gewalten der Natur zu seinen Dienern, alle Heiden zu seinen Knechten und Israel zu seinem Bundesvolke hat, der alles beherrscht und alles Lebendige erschaffen, schön und zu seinem Wohlgefallen, auch den Weinstock und Oelbaum, auch den Hain darin die Vögel des Himmels wohnen und unter den Zweigen singen. „O danket, danket ihm und rühmet seinen Namen. Verkündet unter den Heiden seine Ehre, seine Wunder unter allem Volk. Die Ehre des

Herrn ist ewig, er hat Wohlgefallen an seinen Werken. Ich freue mich des Herrn, ich will ihm singen mein lebelang und meinen Gott loben so lange ich bin!" Diese Stimmung tönt als Grundgefühl aus allen Psalmen hervor, sie ist der Ausdruck, die Blüthe des Gemüthslebens von allem, was Israel in seiner ganzen Geschichte, in allen seinen Thaten und Erfahrungen Ewiges erlebte. In den prächtigsten, ideen- und musikreichsten Worten hat Händel sich diesen Gehalt hervorgehoben. Seine Anthems sprechen uns an als die wahre ursprüngliche Psalmenmusik, und sind die einzigen Denkmale religiöser Tonkunst, die in dem Tempel, bei den Festen und Opfern des alten Bundes hätten gesungen werden können.

Wie Gesänge eines Epos, die sich alle auf einen großen Mittelpunkt unsterblicher Thaten und Handlungen beziehen, hängt dieser Kranz von Lob- und Dankliedern in sich zusammen, bildet also schon halbwegs ein Oratorium. Dies muß man auch immer empfunden haben, denn in dem Jahrzehend nach Händel's Tode machten die Leute, welche seine Pantoffeln trugen, hauptsächlich aus den Chandos-Anthems das Oratorium Omnipotence zurecht; in drei Theilen wurde darin Schöpfung Erhaltung und Erlösung besungen, der Musik also ein noch christlicheres Kleid angezogen. Nach Burney hätten Toms und Arnold die Zusammenstellung bewerkstelligt.[4]) Ihr Unternehmen, eine so geringe Bedeutung es an sich haben mag, ist doch immer ein Beweis mehr für den oratorischen Gehalt Händel'scher Psalmencompositionen. Die Anthems als Vorstufe und Vorstudie zu den Oratorien hervorzuheben, ist in der Entwicklungsgeschichte seiner Kunst auch die Hauptsache, denn die alttestamentliche Psalmentreue hatten wir schon in dem Jubilate, und haben sie mindestens ebenso herrlich in den folgenden für festliche Gelegenheiten gesetzten Anthems, die Stimmungen der Kreuz- und Bußpsalmen aber sind in den späteren Oratorien, nachdem David's Trübsal über den Tonmeister gekommen war, entschieden tiefer gestaltet. Wir werden nun sehen, wie Händel den einen Schritt, der ihn noch von dem wirklichen Oratorium trennte, schon in Cannons that, und zugleich die Ueberzeugung gewinnen, daß man hier in England seiner Begabung mit derselben Auf-

4) History IV, 666.

merksamkeit und demselben richtigen Verständniß folgte, wie seiner Zeit in Rom.

Esther. 1720.

Ueber eine so wichtige Begebenheit als die Entstehung des ersten englischen Oratoriums von Händel sein muß, ist uns fast garnichts überliefert. Genaue und eingehende Angaben wären hier um so erwünschter, weil Händel's Werk zugleich das allererste in England und zu englischen Worten gesetzte Oratorium ist. Niemand vor ihm hatte sich hier in dem geistlichen Oratorium versucht, selbst Clayton nicht; die englische Musik ging einfach in Kirchen- und Theatermusik auseinander, und blieb so bis Händel in seinen Anthems den kirchlichen Zweig schnell dem Oratorium zuführte. Alles nun, was man sich über die Entstehung der Esther zu erzählen weiß, ist dieses: Und zuletzt, als Herzog James ein Oratorium zu hören wünschte, setzte Händel die Esther; das Gedicht machte der junge S. Humphreys; am 29. August '20, während der Opernferien, war in Cannons die erste Aufführung; für die Composition zahlte der Herzog tausend Pfund. Das ist gewiß sehr anständig vergolten, um so mehr da Händel außerdem noch als sein Maestro di Capella und Organist ein Jahrgehalt bezog; nichtsdestoweniger erscheint es uns jetzt als ein bischen Handgeld auf die beiden letzten Chöre. In der Thatsache, daß Pope hin und wieder als Dichter der Esther genannt wurde und die Ehre niemals bestimmt ablehnte, haben wir ein Anzeichen, wie lebhaft Burlington's Musenklubb bei der Entstehung dieses Oratoriums betheiligt gewesen sein muß. Als Originalwerk stand das Gedicht mit Händel's Musik so ziemlich auf gleicher Stufe; denn wie Händel zu einem guten Theile seine deutsche Passion auszog, so legte Humphreys eine französische Esther zu Grunde, die von Racine gedichtete und mit musikalischen Chören von Jean Baptiste Moreau durch die Nonnen von Saint-Cyr 1689 dem großen Ludwig vorgestellte Esther[5]), und begnügte sich ganze Strophen einfach zu übersetzen. Auf diese französischen Klosterdramen, die unmittelbare Quelle

5) Bibliothèque des Theatres, contenant le catalogue alphabetique des pièces dramatiques etc. A Paris, chez Laurent-François Prault. 1733. 8. p. 121.

für Händel's erste englische Oratorientexte, werden wir im folgenden Bande bei Debora und Athalia zurückkommen.

Die Ouvertüre ist von allen, die Händel geschrieben hat, eine der schönsten und sinnvollsten. In drei Sätzen sind Haman's Tücke, Israel's Klagen und das Gefühl der Errettung angedeutet. Die Schlußfuge ist außerordentlich kunstvoll und freudestrahlend. Dieses Orchesterstück gehört auch zu den am meisten gespielten; die Jahresfeste einer milden Stiftung in London für die Erziehung unversorgter Predigersöhne wurden regelmäßig damit eröffnet.

Das Oratorium ist wie eine Oper in Scenen abgetheilt, die aber durch Händel's einheitliche Gestaltung als große, die Hörer über den Bühnenschritt erhebende Tonbilder erscheinen und auch in solcher Weise aufgefaßt werden müssen. Das erste Bild, die Exposition, zeigt uns Haman und seine Umgebung. Eines Freundes Ermahnungen zur Milde werden hochmüthig abgewiesen, die Söldlinge empfangen den Befehl, von Israel alles was da ist, Stamm Zweig und Wurzel auszurotten; mit blinder Gier schicken sie sich zum Gehorsam an. In einem meisterhaften Chore, der eins seiner Motive aus der voraufgehenden Arie Haman's entlehnt, kommt die volle Gewalt des Hasses gegen das hülflose Volk und seinen Gott mit höchster Kunst zum Ausdruck. Für spätere öffentliche Aufführungen wurde noch eine Verhandlung Haman's mit dem Könige hinzu gefügt. Sachlich nothwendig ist diese Erweiterung keineswegs, am wenigsten für ein oratorisches Werk; man unternahm sie auch nur, um für den Alt eine große geschmückte Arie zu gewinnen.

Zweites Bild. Israel ist voll Freude, daß Esther Königin geworden, und stimmt, alles vorige Leid vergessend, die Harfen zum Preisgesang, da nun der Weg zum gelobten Lande wieder offen und der Gottesdienst wieder freigegeben sei. Es sind lauter schöne Gesänge, in denen sich die Freude ausbreitet, ein sehr merkwürdiger Chor hält sie zusammen. Pflegte Händel sonst wohl seine Töne zu entlehnen und umzubilden, so bemerken wir hier das umgekehrte Verfahren, daß er die Betonung unangetastet läßt, dagegen die Worte für ein späteres Werk noch einmal aufgreift und gänzlich neu gestaltet. Aus den Schlußworten der Arie »Praise the Lord«:

Zion now her head shall raise,
Tune your harps to songs of praise

hat er den berühmten großen Preisgesang im Judas Makkabäus geschaffen; und die folgenden recitativischen Zeilen:

O God, who from the sucklings mouth
Ordainest early praise
Of such as worship thee in truth
Accept the humble lays

dienten ihm im Foundlingshospital-Anthem (1749) zu jenem erhabenen Chorsatze über die deutsche Melodie „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir", der bis auf den heutigen Tag gänzlich unbekannt ist, die einzige wirkliche Choralfiguration die Händel uns geschenkt hat.

Die Botschaft von Haman's Anschlägen und dem unmenschlichen Gesetze, das der König ausgehen lassen, unterbricht Israel's Jubellieder; tiefe Trauer überschattet die Scene, die schaurigsten Bilder steigen herauf. Bei dem kleinen Chore, der nun ertönt, ist gleich zu Anfang der Einsatz der Oberstimme und des Basses als Ausdruck eines unbeschreiblichen Schmerzes von wunderbarer Wirkung. Alles lautet düster und verzagt, selbst der Jordanstrom, auf den sehnsuchtsvoll die Erinnerung gelenkt wird, fließt traurig dahin.

Drittes Bild, Esther und Mardochai. Warum ist dein verehrtes Haupt mit Asche bestreut, der Leib mit einem Sack bekleidet? fragt die Pflegetochter. Mardochai berichtet und giebt ihre persönliche Verwendung beim Könige als einziges Rettungsmittel an. Sie schwankt, denn das Gesetz verhänge den Tod über den, der ungerufen vor den König tritt. Mardochai: zittere nicht, Königin, und vertraue der Liebe, fürchten soll man Gott allein. Esther: ich will zum Könige gehen; muß ein Opfer sein, o Gott, so nimm mein Leben und schone deines auserwählten Volkes. Die schönen Gesänge beider sind aus der deutschen Passion genommen. Ein Chor, eine Bitte des Volkes, beschließt den Vorgang; obwohl nur dreizehn Takte lang, ist die Situation darin vollständig erschöpft.

Das vierte Bild zeigt uns, wie Esther den König besucht und Gnade vor ihm findet. Von den vier Gesängen sind zwei Arien und der abschließende Chor »Virtue truth and innocence« aus der Passion. Der ganz neu gesetzte schmeichelnde Gesang des Königs „How can I stay, Wie kann ich weilen wenn die Liebe ruft!" hat ein außer-

ordentlich treffendes Motiv, das namentlich bei der dritten Wiederholung durch den absteigenden Gang und die Verkettung der Tonarten seinen vollen Zauber offenbart. Ueber die ganze Scene ist eine große Anmuth gebreitet. Freilich führt Ahasverus mehr die Sprache eines königlichen Schäfers um 1700, als die eines alten asiatischen Herrn über hundert und siebenundzwanzig Länder, aber das Gedicht mußte an dieser Stelle die Kürze des biblischen Buches weiter ausdeuten, und das ließ sich für musikalische Composition schwerlich besser machen. Ein späterer Anhang, Preis der Liebe und ihrer Macht, war hier ganz passend.

Der ganze letzte Theil des Oratoriums ist ein einziges Bild, an Umfang den vier voraufgehenden gleich, an geistiger Größe sie überragend. Der eigentlich menschliche Vorgang hierin, das Mahl bei Esther und die Verurtheilung Haman's, erlischt fast ganz vor dem Strahlenglanze einer neuen Gottoffenbarung, zu deren Verherrlichung der Tonmeister seine beste Kraft einsetzt. Den Anfang macht der Ruf einer einzelnen Stimme zu dem Gotte, der im ewigen Lichte wohnt, dessen Diener Winde und Feuerflammen sind, die Bitte, nun in entscheidender Stunde sein Antlitz zu zeigen, vernichtend für die Heiden, heilbringend seinem Israel. Das Gebet wirkt wie ein Zauberruf, der die Himmel bewegt und den Herrn Himmels und der Erden im Gewitter herablockt. Sein Nahen schildert der folgende große Chor „He comes, Er kommt euer Elend zu enden", der gleichsam das Universum in Bewegung bringt und alles in sich vereinigt, was eine solche Musik auf der Stufe höchster Vollendung in sich vereinigen muß, das furchtbare Brausen eines Gewittersturmes, die Erhabenheit großer Naturmächte, die Einfachheit ungesucht natürlicher Laute, die Kunst des größten Meisterwerkes. Den Mitteltheil in Dmoll „Earth tremble, Erde erzittre, Jakob erhebe dich und gehe deinem Gott entgegen!" muß man nur hören, um die unwiderstehliche Gewalt zu empfinden, mit der Israel sich zu dem in feuriger Wolke herabfahrenden Herrn hingezogen fühlte. Die Anschauung ist ganz alttestamentlich, obwohl nicht aus dem biblischen Buche Esther, sondern aus Hiob und namentlich aus der Erzählung über die Gesetzgebung am Sinai gezogen; eine Idee, die Händel seinem Dichter wird an die Hand gegeben haben. Die Wirkung einer solchen Natur-

erscheinung auf ein frommes israelitisches Gemüth kann nicht stärker und reiner gewesen sein, als die ist, welche Händel's Töne hervorbringen. Was wir vorhin Psalmentreue nannten, erscheint hier als historische Treue, als Treue des Charakters in den höchsten Beziehungen. Und mit welchen unglaublich einfachen Mitteln ist dieses Tonbild gestaltet! In den Singstimmen meistentheils Dreiklangfolgen, durch die natürlichsten Gänge fortschreitend, ohne Fugenwerk harmonisch geordnet, nur hin und wieder nach Hauptschlüssen mit einigen kurzen Nachahmungen auf's neue zu der Macht eines vollstimmigen Chores sich aufschwingend; in den Instrumenten ein wogendes Leben, das den Gesang hebt und trägt, fern von Tonmalerei, obwohl hier ein Gegenstand mit einem eigenartigen Naturlaute vorlag, überall mit dem Gesange innig verwachsen, eine herrliche Umtönung dessen was der Chor verkündet.

Als Haman geknickt ist, fleht er mit der feierlichen Musik aus der Passion (S. 443) Esther um Schutz an; aber sie weist ihn höhnend zurück in einer fugirten Arie (Flatt'ring tongue no more I hear thee) die zu den ersten Gesängen des Oratoriums gehört. Auch die folgende „How art thou fall'n, Wie bist du von deiner Höhe gestürzt", eine moralische Betrachtung über den Sturz des allmächtigen Günstlings, passender von einer Baßstimme in Haman's Namen, als von ihm selbst zu singen, ist bedeutend. Wäre in dem ganzen Werke irgend ein Gesang unerheblich oder überflüssig, so müßte er in den Theilen stecken, die später für die an Bravourgesang gewöhnte Menge hinzugefügt wurden, obwohl auch diese an Schönheiten reich sind; das eigentliche Cannons-Oratorium ist in allen Theilen gehaltvoll.

Unter den um 1732 eingeschalteten Stücken befindet sich auch ein Gesang über das Wort Halleluja, den Händel aus einer Composition entlehnte, die zu nennen wir bisher noch keine Gelegenheit hatten. Es ist dies ein Tonsatz über lateinische Worte, anhebend Silete, silete venti, in acht Absätzen und einer einleitenden Instrumentalsymphonie, von Händel »Mottetto« überschrieben, aber eigentlich eine Ode, ein schwülstig frommer Gesang für eine Sopranstimme; selbst das Halleluja ist einstimmig. Die Composition entstand in England oder Hannover in der Periode, wo es ihm noch erträglich

war den caro Jesu und die liebekranke, bei sanften Abendlüften seiner harrende Sündenseele wie schäferliche Herzliebste reden zu lassen. Die Musik, von der er später in verschiedenen Werken mehreres benutzte, ist durchweg sehr schön und überall viel besser als ein solcher Text zu verdienen scheint; die Innigkeit des Gesanges kann wohl auf Augenblicke das Ueberspannte einer solchen Sinnenfrömmigkeit vergessen machen. Das Halleluja wurde in der Esther wohl von einer italienischen Sängerin vorgetragen, die englische Worte nicht singen konnte.

In dem Schlußchore »The Lord our enemy has slain« haben wir das wahre Gegenbild des Chores, welcher den letzten Theil eröffnet, eine gewaltige endlose Tonmasse, die Händel, alle Mittel der Aufführung vergessend, hingeworfen um sich selber zu genügen. Die Chöre sind überall fünfstimmig, und dieser letzte ist völlig so läng wie alle vorhergehenden zusammen. Eine solche selbst bei Händel ungewöhnliche Ausdehnung ist hier nicht ohne inneren Grund, denn die Freude Israels, die zu Anfang durch Haman plötzlich zurückgedrängt wurde, strömt jetzt um so stärker, um so rauschender hervor und will ihre Länge und Breite haben. Der Chor hat neun Einschnitte: der dritte greift in den Anfang zurück, führt dann aber den neuen Cantus firmus ein, der von nun an als Band und Anhalt für die Einzelstimmen, als feierliche lautschallende Erhebung des Preises göttlicher Macht sich durch den ganzen Chor hinzieht; der vierte ist ein Solo für Alt, das in den fünften, eine neue Chorverflechtung des genannten Cantus firmus, einmündet; der sechste bildet eine kleine duettirende Strophe zwischen Esther und Mardochai, die wieder von dem folgenden Chore, einer neuen Gestaltung des Choralmotives, verschlungen wird; dem achten Absatze, einem canonischen Duett für zwei Bässe, folgt eine abermalige und noch tonreicher entfaltete Gestaltung des durchwirkenden Grundgedanken, worauf der feierliche Schluß erscheint.

Dieses erste biblische Oratorium Händel's, den späteren gegenüber der Zeit nach so weit vorgerückt, trägt auch noch die Spuren einer solchen Sonderstellung und überhaupt die Kennzeichen eines ersten Anfängers seiner Gattung an sich. Bei unbefangener Uebersicht wird man es nicht für ein völlig reifes oratorisches Erzeugniß ausgeben können, und zwar offenbart es noch eine zu große Abhän-

gigkeit theils von dem Bühnendrama, theils von der Oper. So erscheint die erste Scene oder das erste Bild, welches Haman's Anschläge vorführt, als überflüssig, denn ein Oratorium unterscheidet sich zunächst dadurch von einem Drama, daß es einer sogenannten Exposition nicht bedarf; das zweite Bild, Israels Jubel über Esther's Erhebung, hätte den Anfang machen, das finstere Unwetter sodann über diese heitere Landschaft hereinbrechen müssen. An die Oper erinnert uns merkwürdigerweise der erhabenste Vorgang des Oratoriums, der Anfang des dritten Theiles wo Gott auf den Ruf eines Gläubigen erscheint. Daß Gott sich für eine gerechte Sache herbei rufen läßt, erfuhr Hiob, daß er unter Donner und Blitz erschien, erzählt Moses; aber der Gedanke, dieses in Esther wie eine Gottesbeschwörung darzustellen, war zunächst durch die damaligen Opern angeregt und läßt in seiner Ausführung bei aller Hoheit der Tongestaltung noch deutlich die Eindrücke eines solchen bühnenmusikalischen Vorbildes erkennen. Esther ist also stellenweis auf Kosten des Oratoriums dramatisch und opernmäßig gebaut, und hieraus zum Theil muß man sich die durchaus verwerfliche Neigung erklären, solche Oratorien Händel's wieder auf die Bühne zu bringen. Die Ursachen der Abhängigkeit von der Anlage eines bühnengerechten Drama und von der sinnfälligen Wirkung einer Opernscene haben wir nicht weit zu suchen; die französische Quelle, Racine's Esther, und der unvollkommene Zustand der Oratoriencomposition vor Händel's Esther klären das Verhältniß völlig auf. Die französischen Bibelstücke waren mit Aristoteles' Gesetzen, so gut man die Sache verstand, zu wirklichen Dramen gemacht, deßhalb auch hat in Frankreich niemals das Oratorium gedeihen wollen. Andererseits war die Grundform des Oratoriums vor Händel noch so wenig sichtbar geworden, daß eine solche Composition, wie wir schon vorhin bei Händel's Resurrezione sahen, nur eine Oper mit geistlichen Texten zu sein schien; ja man hatte sich in Italien diesen niedrigen Standpunkt oratorischer Praxis schon theoretisch gerechtfertigt und schien dort, die besseren Anfänge eines Carissimi und Stradella wieder aufgebend, nach und nach ganz zur Bühne und in die geistliche Cantate abgleiten zu wollen. So hatte weder der Dichter noch der Componist ein musterhaftes reines Vorbild; zwischen Abwegen, Schwächen und Irrungen

aller Art mußten sie sich zu der reineren Gestalt des Oratoriums frei hindurch arbeiten. Kein Wunder, daß ihnen solches nicht schon mit dem ersten Wurfe völlig gelang. Esther bildet gegen das Frühere wohl einen großen unerwarteten Fortschritt, aber keinen Fortsprung.

Eine andere Eigenheit, welche einem vollkommenen Oratorium ebenfalls nicht anhaften muß, wird der Esther dennoch stets zur Zierde gereichen. Ich meine ihr freies Verhältniß zu der biblischen Quelle. Das historische Buch Esther ist immer dadurch merkwürdig gewesen, daß darin, obwohl es im Canon heiliger Schriften steht, nicht einmal der Name Gottes, vielweniger seine wirkende Kraft sichtbar wird. Eine niedrig weltliche Ansicht hat vollständig Platz gegriffen, wir sehen nur Juden, Judenfeinde und Judengenossen, kein Volk Israel mehr, keinen Tempel, kein Kanaan. Es würde garnichts Gutes darin sein, wäre an dem Judenvolke nicht eine gewisse bürgerliche Tugend, auffallender Weise die Uneigennützigkeit, gerühmt. Der Chronist sagt beständig: die Juden schlugen mit dem Schwert, würgten und brachten um zu Schloß Susan heute fünfhundert Mann, „aber an ihre Güter legten sie die Hände nicht"; morgen dreihundert, „aber an ihre Güter legten sie die Hände nicht"; und in allen Landen würgten sie fünfundsiebzigtausend, „aber an ihre Güter legten sie die Hände nicht". Dem französischen Ahasverus war diese Geschichte eben recht, die Geschichte von einem asiatischen Wüstling, der eine Gemahlin verstößt und darauf aus seinen hundert und siebenundzwanzig Ländern schöne Mädchen zuhauf treiben läßt, bei dem ein Favorit schnell erhoben, durch eine Favoritin noch schneller wieder gestürzt wird: besonders wenn das alles von Klosterdamen geistlich-jungfräulich vorgestellt wurde. Doch für ein herzhaftes Oratorium bedurfte die Geschichte einer Läuterung, einer Veredlung, und diese ist ihr hier mit Hülfe anderer Worte und Vorgänge der Bibel so vollständig zu Theil geworden, daß man, wäre der biblische Canon noch einer Veränderung fähig, den Vorschlag machen sollte, der Händel'schen Esther die Stelle der alten Chronik zu gönnen. Bei der Susanna (1748) werden wir die veredelnde Umdichtung einer biblischen Erzählung noch einmal bemerken.

Zu derselben Zeit und für dieselben Verhältnisse schuf Händel ein zweites Oratorium, welches sich in wesentlichen Beziehungen,

besonders in den eben besprochenen, zu der Esther gegensätzlich stellt.

Es ist dies das Schäferspiel:

Acis and Galatea. Um 1720.

Hier ist die Gattung rein, die Quelle treu und lauter wiedergegeben, das Ganze eine weltliche Dichtung. Das günstigere Verhältniß im Vergleich zu Esther hat mancherlei Ursachen, die alle in der einen zusammen laufen: dem zeitweiligen Vorausgeschrittensein der weltlichen Kunst vor der religiösen. Esther muß man ansehen als den herrlichen Anfang einer neuen Reihe, Galatea hingegen, obwohl sie an sich ebenfalls völlig neu und eigenartig ist, als die Vollendung, als den musikalischen Abschluß einer vielfältig gestalteten, den Zeitgenossen durchaus verständlichen, mit ihrem Leben innig verwachsenen Kunstart. Selbst England konnte Vorläufer aufweisen, denn seit zwanzig Jahren und länger waren auch hier alljährlich solche „Masquen", wie man sie nannte, gedichtet, componirt und in Yorkbuildings aufgeführt. Händel hatte denselben Gegenstand schon früher in Neapel besungen, er lieferte ihn hier also in's zweite Laub, und wir haben oft genug bemerken können, wie entschieden ihm jede solche zweite Gestaltung gelang. Den Ausschlag endlich giebt die schöne Fabel, ein Gegenstand wie er für musikalische Composition, besonders für Händel's reine Kunst, nicht besser gedacht werden kann. In ein Thal Siciliens, aus dem ein kleiner Fluß dem Meere zuströmt der noch jetzt Acis heißt, verlegt die Sage den Vorgang. Das friedliche Leben der Flur, der heitere Himmel darüber, der Kranz der Berge ringsum, ein plötzlich hereinbrechender Gewittersturm, der Felsblöcke bergab schleudert, Bäume entwurzelt, endlich in einem Gewässer sich entladet, das die Fluren befruchtend seinem Ursprunge, dem Meere, zufließt: dieses Naturleben denke man sich im Geiste der Bewohner, denen diese Elemente Obdach geben, Freude oder Furcht einflößen, persönlich gestaltet, so entsteht eine Geschichte wie die unsrige; die Geschichte von der schönen Meernymphe Galatea, die aus Liebe zu einem Hirten ihr göttlich Element verläßt und sich wie ein Menschenkind in süßer Liebe freut; von dem menschenfressenden Ungeheuer Polyphem, einem Abkömmling der oberen Gottheiten, der

sie lächerlich zudringlich umwirbt, aber höhnend abgewiesen ihr mit einem Felsblock den Geliebten zerschmettert; von Acis dem Hirten, dem in der Liebe zu Galatea ein neues Leben aufgeht, ein Glück höher als Hirtenfreude, selbst im Tode herrlich; von dem Hirtenchore, den dieses alles, Freud und Leid, theilnehmend bewegt, der wie der Bergkranz das Thal, wie ein Allgemeines das besondere einzelne Menschenleben umsteht und einschließt. Eine solche köstliche, so unschuldige als sinnvolle Begebenheit, von der schon der natürliche Untergrund so musikalisch ist, daß sich darüber eine prächtige Instrumentalsymphonie schreiben ließe, mußte wohl aus Händel's Händen in der runden idealen Gestalt hervorgehen, in welcher sie nun vorliegt.

Das an Umfang sehr bescheidene Werk zerlegt sich in zwei Theile; den ersten erfüllt Glück und Freude, den zweiten Unruhe, Mißgeschick und Schmerz. In dem Anfangschore »O the pleasure of the plains« vernehmen wir die lebhaft bewegte, reizend natürliche Sprache jenes frohen Völkchens, das in Sang und Klang, mit Spiel und Tanz sein Leben hinbringt und alle Blüthen und Früchte der Natur, alle Segnungen der Jahreszeiten sein nennt. Es ist ein Vergnügen wie die Töne einander fliehen und haschen bis sie sich ergreifen und im Einklange austönen. Die Betonung der Worte „free and gay, frei und froh" unisono mit beständiger Hervorhebung des letzten schloß für den Tonsetzer und seine ersten Zuhörer einen kleinen Scherz ein, denn Händel's Dichter, wie schon gesagt, hieß Mr. Gay, Herr Fröhlich. Der geistige und musikalische Charakter des Werkes ist durch diesen ersten Chor mit größter Bestimmtheit angekündigt; nach einem solchen Eingange erwarten wir nicht die erhabenen Gestalten des alten Testamentes, die tief sittlichen aber düsteren Gewalten der Hebräer, vielmehr die Heiterkeit der klassischen Mythologie, jener großen, von dem menschlichen Geiste unbewußt vollzogenen Dichtung, die das Naturschöne in geistiger Schönheit verkörpert hat, in der auch das tiefste Weh, Tod und Untergang, in sanfter Elegie verklingt.

Nach dem Chore tritt Galatea auf den Plan. Liebessehnsucht hindert sie in das Leben der Natur so unbefangen wie die übrigen Nymphen aufzugehen; sie heißt die Vöglein fortfliegen und den Acis zu ihr her bringen. Ihr Lied »Hush, ye pretty warbling choir«

wird immer für meisterlich gelten, man mag nun auf die dem Gegenstande so durchaus entsprechende einfache Anlage der Composition, auf die herrlich natürliche Melodie, auf die geschmückte Begleitung sehen. Einer Sängerin, die Sinn hat für Naturpoesie, ist hier wie in der ganzen Partie der Galatea viel anheimgegeben. Von gleichen Empfindungen bewegt, kommt Acis daher „Where shall I seek, Wo find ich dich mein herzig Lieb? geleite mich, du Gottheit dieser Fluren!" Auch diese Melodie ist sehr malerisch, aber ganz anderer Art. Freund Damon sucht ihn bei den Heerden zurückzuhalten und mahnt, doch nicht unbedacht in's Verderben zu rennen; er möge ihre Freude theilen, sie fernerhin durch den Klang seiner Flöte ergötzen und Liebessorgen bis morgen lassen. Die Arie ist ebenfalls schön und wieder ganz anders gestaltet. Zwischen Damon und Acis entspinnt sich keine Erörterung, wie es in einem Bühnenstücke geschehen würde, denn in einer oratorischen Composition, wo das eine Tonbild das andere erklärt und weiterführt, ist eine durchgängig dramatische Verwicklung unstatthaft. In zwei köstlichen Gesängen — Acis »Love in her eyes«, Galatea »As when the dove« — treten nun die Liebenden einander nahe. Bei Acis bricht die schwungvolle Melodie mit ganzer Innigkeit hervor so wie er seine Göttin, den Inbegriff aller Schönheit, erblickt; Galatea hingegen fängt zuerst schalkhaft an, singt sich aber bald in dieselbe Schwärmerei hinein. Das folgende Duett (Happy happy we), in der Form ein Muster, leitet durch die wiederkehrende Unisonofigur in der Begleitung und die hüpfend frohe Munterkeit im gesammten Ausdruck wieder zu der einfachen Hirtenfreude über, und das ist hier gewiß ein sehr wahrer, charakteristischer Zug. Mit diesem Satze schloß in Cannons der ruhige erste Theil, dessen innerer Fortgang darin besteht, daß aus dem Chore heraus das liebende Paar in die Naturumgebung tritt, sich sucht und findet und freut; dann folgte der Chor, mit welchem jetzt der zweite Theil beginnt, so daß die Composition ohne Hauptabtheilungen wie eine einfache Cantate verlief. Später gestaltete er aus den Worten und Tönen des Duettes einen allerliebsten frischen Chor, wodurch die Stimmung festgehalten und ein passender Abschluß gewonnen wurde.

Den zweiten Theil leitet der Chor »Wretched lovers« ein, ein Tonsatz in welchem alles voll Leben und sprechender Bedeutung ist.

Er bildet einen der Schlagsätze, die in keinem hervorragenden Werke Händel's fehlen, und ist für Gehalt und Einheit des Ganzen entscheidend, namentlich dadurch daß er plötzlich die Stimmung herumwirft, den Inhalt einer ganzen Opernscene zusammendrängt und die für ein Hirtenleben natürliche Lebensansicht ausspricht. Armes Paar, das Schicksal will nicht daß die Freude dauernd sein soll, sagt der Chor; eine weitere Erklärung des Unglückes wird nicht gegeben, denn wer in solchen einfachen Naturzuständen lebt, empfindet Glück und Unglück nicht als eine Frucht sittlicher Verhältnisse, sondern als Sonnenschein und Unwetter das kommt und schwindet eben wie das Schicksal will. Auf diesen einleitenden Gedanken, der wie ein allgemeiner Gesichtspunkt an die Spitze gestellt und recht ausführlich durchgesungen wird, erscheint der zweite, sein Gegensatz „behold the monster Polyphem, o seht das Ungeheuer Polyphem!" mit welchem erst das eigentliche, in dem zweiten Theile dieser Cantate so unheilvoll waltende Leben aufgeht. Die Töne entstanden schon in dem hannöverschen Duett »Caro autor« (S. 361); was er dort setzte zu den Worten „von den Liebesgöttern gegeißelt wird die Zwietracht fliehen", ist recht erschöpfend benutzt, und dennoch scheint hier in Galatea alles ursprünglich zu stehen, mit den Worten geboren zu sein, wie es denn unläugbar auch nun erst seine breite musikalische Gestalt und seine volle geistige Bedeutung erhalten hat. Die flüchtigen Töne spiegeln den Schrecken, mit welchem das Völkchen dem herantrampelnden Riesen in's Antlitz blickt, ihrem alten Störenfried, dessen Erscheinung sie stets wie Frostschauer überfällt daß sie sich ducken und verkriechen müssen; in gehaltenen Tönen zieht sich Klage und bange Erwartung zwischendurch. Zwar wenn sie ihn nur recht ansehen — „Seht welch' einen mastigen Schritt er nimmt!" — hat der göttliche Tapps wirklich etwas Komisches, und wenn Herr Polyphem nur nicht so geradeswegs auf sie zugereist käme, wollten sie sich schon über ihn lustig machen; aber jetzt ist die Heiterkeit kaum so einmal über die Gesichter geflogen, als das physisch Ueberwältigende des lebendigen Colosses, der die Berge bewegen, den Wald erschüttern, den fliehenden Meereswogen Furcht einflößen kann, sie gleich wieder gefangen nimmt und bis zu Ende seine Macht bewährt. Der Ausbau des Chores bis auf Stellung und Vertheilung der Worte ist ganz Hän=

del's Werk, doch lag schon in den Worten, so wie sie der Dichter überlieferte, eine treffliche Gliederung, die sich in den 82 Takten der Musik und zwar in vier ungleichen Abschnitten zu 32, 24, 4 und 22 Takten auseinanderlegt.

Polyphem's Gesänge zeigen den bedeutenden Fortschritt von der italienischen Galatea zu der englischen von einer neuen Seite. Der Cyclope ist hier nicht mehr vom Standpunkte humoristischer Zuschauer, sondern treu von seiner eignen Natur aus charakterisirt. Wenn er sich in dem Liebesfeuer ungebehrdig stellt und zu Hirtenflötlein etwas absingt (O ruddier than the cherry), glaubt er wirklich einen bezaubernden Liebesgesang kundgegeben zu haben; wenn er die Angebetete röther nennt als eine Kirsche, schmackhafter als eine süße Beere u. s. w., hat er damit seine edelsten Anschauungen treuherzig ausgesprochen, und es macht ihm wahrlich keine geringe Mühe das alles ordentlich in Reim und Ton zu bringen. Als Galatea ihn mit einem kahlen Recitativ kurz abgewiesen hat, ruft Freund Damon ihm schadenfroh nach, wer ein so zartes Wesen gewinnen wolle, müsse es feiner, zarter, schmeichelnder anfangen (Would you gain the tender creature), welche Lehre hier von einem augenscheinlich tief Erfahrenen in einer schönen und sprechend natürlichen Melodie mitgetheilt wird. Acis, durch den Nebenbuhler in Wallung gebracht, möchte zur Vertheidigung seines Schatzes gleich drein schlagen, und gesteht außer der Liebe kein Leben und keine Freude zu kennen (Love sounds); aber bedenke, verliebter Schäfer, sagt Freund Damon, wie schnell es oft mit den Vergnügungen dieser Art vorbei zu sein pflegt (Consider, fond shepherd). Galatea's Mahnung, festiglich ihrer treuen Liebe und den schützenden himmlischen Mächten zu vertrauen, leitet über zu dem Meistertrio zwischen Galatea, Acis und Polyphem »The flocks shall leave the mountains«, dem vollkommensten dreistimmigen Vocalsatze von Händel, dessen theilweisen Ursprung aus einer Arie der Oper Theseus wir uns schon Seite 381 im Beispiel vorgeführt haben. Neu erfunden ist alles was Polyphem singt, und in der geistvollen und musikalisch schönen Durchbildung der Tongedanken wie in der großen Bedeutung für das ganze Werk steht das Trio dem Anfangschore dieses zweiten Theiles ebenbürtig zur Seite, war auch bei allen, die es durch Aufführungen kennen lernten, in gleichem

Grade beliebt. Die letzten drei Takte desselben singt Polyphem allein, worauf Galatea verscheucht und Acis zerschmettert wird. Dem Hülferuf des Sterbenden antwortet der unmittelbar einfallende Chor, der von jetzt an auf dem Platze bleibt, mit dem schönen Gesange „Klagt all' ihr Musen, Mourn all ye muses"; überhaupt drängt sich die Musik gegen Ende des Werkes sehr dicht und voll zusammen, nachdem sie sich vorhin behaglich auseinander gelegt hatte. Dem Chore folgt die Wehklage der Galatea und der mit größter Herzlichkeit ausgedrückte Zuspruch der Hirten, das Trauern einzustellen, ihrer göttlichen Kraft eingedenk zu sein und den erschlagenen Jüngling in eine segensvolle Gottheit, in einen das Thal durchfließenden Strom zu verwandeln. Dies geschieht, und als Galatea nun in der Gestalt eines krystallhellen Baches ihren Geliebten anschaut, stimmt sie die Cavatine an »Heart the seat of soft delight«, die letzte Arie und zugleich die Krone aller Gesänge in diesem Pastoral, musikalisch von größter Schönheit, auch in rein geistiger Hinsicht dadurch so bedeutsam, daß der Grundgedanke der Fabel hierin zum Schlusse noch einmal in heller Klarheit aufleuchtet. Allen irgendwie reifen und bedeutenden Tonwerken Händel's eignet ein solches Durchdrungensein mit geistigem Gehalte, der aus dem Gegenstande ohne subjective Zuthat frei emporwächst, eine solche Klarheit und reine Gegenständlichkeit, die nach aller erlebten tiefsten Bewegung im Ueberschauen des Ganzen nur das Gefühl großartiger Ruhe und eine gehobene geläuterte Stimmung erzeugt. Der Schlußchor der Hirten geht auf die elegisch milden Gedanken des letzten Liedes ein und schöpft daraus den Trost „Galatea, nun trockne deine Thränen, Acis ist ein Gott geworden!" Der Inhalt aller Chöre, herzlichste Theilnahme, ist in eine gewisse Unschuld des Ausdrucks gekleidet, die keinem anderen musikalischen Werke irgend welcher Gattung so natürlich stehen würde, als eben dieser Hirtengeschichte, und nur weiter dazu dient sie in ihrem festbestimmten Charakter allseitig abzurunden.

Händel's Verhältniß zu dem klassischen Alterthum, das uns späterhin andere Werke noch von anderen Seiten zeigen werden, rückt ihn von den übrigen Musikern ziemlich weit ab in eine vereinzelte Stellung; selbst von Gluck, der am nächsten steht, unterscheidet er sich so, daß Galatea, Hercules, Alexanderfest historischen Geist in

moderner Färbung zeigen, Gluck's französische Opern dagegen modernen Geist in ein sorgsam historisches Colorit hüllen. Diese Entfernung von den Tonkünstlern bringt ihn um ebenso viel den germanischen Dichtern Shakspeare und Göthe näher, mit denen er hier allein verglichen werden kann. Nur in der unbefangenen, man möchte sagen harmlosen Doppelstellung zu dem klassischen und zu dem biblischen oder christlichen Alterthum scheint mir Händel auch gegen diese, besonders gegen Göthe, denjenigen Vorzug zu besitzen, der bei der schiefen Stellung, in welche die Religion in den letzten Jahrhunderten zu mehreren dem Musiker wenig nutzbaren aber dem Dichter unentbehrlichen Bildungselementen gerathen ist, allerdings nur einem Musiker zu erreichen möglich war, und wodurch der Nachtheil in welchem dieser sich von Haus aus dem Dichter gegenüber befindet, wieder ausgeglichen ist. Auch hierüber wird später mehr zu sagen sein.

In Galatea erblickten Händel's Zeitgenossen eines seiner vollkommensten und am gleichmäßigsten gearbeiteten Werke[6]), was auch nicht übertrieben ist. In England ist es noch allgemein bekannt und in Clavierauszügen zu zwei Shilling, zwanzig Silbergroschen, verbreitet wie bei uns Mozart's Opern; in Deutschland ist es einige Male aufgeführt, aber doch so gut wie unbekannt geblieben, sogar Mozart's Instrumentirung hat ihm hier keinen Boden zu bereiten vermocht, ja diese selbst, deren Originalhandschrift sich in der Berliner Bibliothek befindet, ist viel weniger verbreitet als man erwarten sollte. Was Mozart von Händel beibehalten wollen und wirklich beibehielt, ist in seinem Autograph sehr leicht zu übersehen, denn bevor er an die Arbeit ging, ließ er sich die Sangmelodien, Bässe und Hauptbegleitstimmen einfach aus Händel's Partitur abschreiben und zeichnete in die offen gelassenen Systeme seine neuen Blaseinstrumente hinein. Von den Ritornellen ist einiges gestrichen und sehr spärlich eine Cadenz nach den deutschen Worten oder der veränderten Singart betont, aber das Werk als ein in sich beschlossenes Ganzes ist mit einer Mozart's würdigen Pietät behandelt und in allen wesentlichen Dingen durchaus Händel's Schöpfung geblieben. Die genannte Berliner Handschrift in Querfolio ist 302 Seiten stark. Händel's

6) Mainwaring, Memoirs p. 200.

Original ist an drei Stellen unvollständig, in dem Duett des ersten, dem Trio des zweiten Theiles und am Ende des letzten Chores, daher auch mit keiner Zeitangabe versehen. Anlangend das Jahr der Entstehung, entscheiden sich die hier in Betracht kommenden Stimmen zur Hälfte für 1720, zur Hälfte für 1721. Bis auf weiteres habe ich das Jahr 1720 wählen müssen, denn die Angabe einer sehr schönen gleichzeitigen Copie von Smith's Hand »OPERA ACIS et GALATEA. Dell' Sigr. HENDEL. à Londres 1720«, ebenfalls in der Berliner Bibliothek befindlich, die sich als eine Abschrift der ursprünglichen Cannons-Composition auch dadurch ausweist, daß ihr alle Aenderungen und Zusätze fehlen mit denen Händel von 1732 an dieses Werk zwecks öffentlicher Aufführungen bedachte, schien mir hierin zuverlässiger zu sein, als die abweichenden und zum Theil sich selbst widersprechenden[7]) Angaben viel später geschriebener Bücher. In derselben Abschrift wird das Werk zweimal Opera genannt, in den Zeitungen der Jahre 1731 und '32 »an English Opera«, auch wohl »the celebrated Pastoral Opera«: und diese Bezeichnungen könnten die Versuche zu rechtfertigen scheinen, welche schon mehrfach in neueren Zeiten gemacht sind, Galatea rein als eine Oper zu behandeln und mit allem dramatischen Zubehör auf die Bühne zu bringen. Die Benennung Opera stammt aus der Zeit, wo der Unterschied zwischen Oper und Oratorium noch nicht geläufig war, sondern eben erst durch Händel's Werke praktisch dargelegt wurde, wo man weltliche Cantaten überhaupt noch nicht zu den Oratorien zählte; die versuchte Dramatisirung steht also insofern auf einem schwachen Grunde und konnte überhaupt nur von einem mißleiteten Geschmacke unternommen oder gutgeheißen werden. Ein Oratorium und eine Oper werden sich stets in gewissen Punkten berühren, aber auch, wenn sie das sind was sie der Gattung nach sein sollten, eben in den entscheidenden Linien auseinander gehen. So ist es bei Galatea; nicht bloß der große Chor zu Anfang des zweiten Theils, auch vieles in dem ersten Theile müßte aufgelöst und neugestaltet werden, wenn es in Opernform erscheinen sollte, ganz abgesehen davon, daß sich der Schluß dem Auge entzieht und daß Polyphem keine Bühnenge-

7) Vgl. Mainwaring p. 126 mit p. 153.

stalt ist. Viel reiner oratorisch als Esther, ist bei diesem Pastoral Sinn, Fortgang, Erklärung, Bedeutung völlig in die Musik gelegt. Händel wußte das wohl, denn er hat es niemals Oper genannt noch als solche aufführen wollen, wohl aber sich zeitweilig herbeigelassen, einem Publikum das alle Musik opernmäßig zu denken verwöhnt war, das Werk von pastoralen Decorationen, von ruhenden Scenen umgeben vorzuführen, und wer bei der ganz ähnlichen Geschmacksneigung heutiger Tage sich von einem derartigen Verfahren Erfolg verspräche, könnte es immerhin nachahmen ohne fürchten zu müssen das Oratorium seines wesentlichen Gehaltes zu berauben. Aber eine Oper Acis und Galatea, wenn auch noch so sorglich aus Händel's Musik zurechtgemacht, würde nicht mehr das sein was wir jetzt als oratorisches Pastoral lieben und bewundern.

John Gay war wirklich der beste musikalische Dichter den England damals aufweisen konnte. Daß ihn seine Begabung dem Oratorium, nicht der ernsten Oper zuführte, ist schon ein vorläufiger Hinweis auf das Gebiet, welches von der Musik in England und zu englischen Worten bestellt werden sollte. In seinem Gedichte findet sich auch Eigenthum von Dryden, Hughes und Pope, namentlich der letzte stand ihm treulich zur Seite, weniger mitdichtend als rathgebend; es war die Zeit, wo Pope dem in dürftigen Umständen sich befindenden Freunde schrieb, so lange er noch einen Shilling habe, bekomme er 6 Pence ab, vielleicht gar 8 Pence.[8]) Die lebhafte Theilnahme des ganzen Burlingtonkreises war auch für Händel sehr anregend und ist noch jetzt äußerlich sichtbar in der richtigen Betonung der englischen Worte sowie in der zarten Rücksichtnahme auf die Versmaaße. Ob sich über Händel's Aufenthalt in Cannons noch etwas Erhebliches wird entdecken lassen, dürfte zu bezweifeln sein. Der Herzogssitz hat schon längst einem Kornfelde Platz gemacht. Die lebenden Attribute vormaliger Pracht verloren sich von 1720 an bald wieder, die todten wurden 1747 nach dem Ableben des Besitzers in öffentlicher Auction ausgehandelt, wobei der Palast, welcher 250,000 £. gekostet hatte, stückweise nur 11,000 £. wieder einbrachte. Auf die Forschungen welche Richard Clark angestellt und der Welt in Folio

8) The works of the late Aaron Hill, Esq.; in four volumes. London 1753. 8. I, 340.

mitgetheilt hat[9]) — bei denen aber nicht Händel den Mittelpunkt bildet, sondern ein angeblich alter Amboß, auf welchem der Schmiedemeister William Powell zu Cannons ein Lied harmonisch behämmert, Händel solches gehört und das Stück als die fünfte seiner Suiten für Clavier bearbeitet in den Druck gegeben haben soll, bekanntlich schon im Jahre 1720, wobei uns Clark denn, kaum sollte man es für möglich halten, in vollem Ernst aus dem Kirchenbuche mit pfarrherrlicher Beglaubigung nachweist, daß Powell damals noch ein Kind gewesen sein muß, und scharfsinnig weiter schließt, Händel müsse den harmonischen Grobschmied schon vor 1744 gehört haben, nicht etwa weil die bezügliche Composition damals schon vierundzwanzig Jahre gedruckt und in aller Welt bekannt war, sondern weil der Herzog von Chandos im Jahre 1744 gestorben, u. s. w. — können wir uns unmöglich einlassen. Die genaueste Erforschung der Lebensumstände derjenigen Personen, mit denen Händel in Verbindung stand oder gestanden haben kann, bleibt allerdings das einzige Mittel seine Biographie jetzt noch mit wahrhaft neuen Thatsachen zu bereichern, und man läßt sich bei derartigen Berichten gern einige Uebertreibung und Philisterei gefallen; aber die Clark'sche Albernheit übersteigt doch alle Grenzen. In Pope's satyrischer Epistel an Lord Burlington über Timon's Villa, über den ausschweifenden Luxus zu Cannons, finden sich einige Zeilen die man auf Händel beziehen kann:

Light quirks of music, broken and uneven,
Make the soul dance upon a jig to heaven.

Daß Pope hier nicht auf Händel, sondern auf des Herzogs Musiker vor und nach Händel anspielen wollen, ist eine unnöthige Annahme von Mainwaring, denn der Satyriker hatte sicherlich gar keine bestimmte Person, sondern nur den übertriebenen unnatürlichen Luxus im allgemeinen im Auge, einen Pomp der sich bei der Musik auch noch darin offenbarte, daß die Anthemaufführungen gleich einem Concerte vorher in den Londoner Zeitungen angezeigt und von der zuströmenden Menge nicht vornehmlich als gottesdienstliche Erbauung, sondern als prächtige unerhörte Ergötzlichkeit betrachtet wurden; der

9) Reminiscences of Handel, his grace the duke of Chandos, Powells the harpers, the harmonious blacksmith, and others. By Richard Clark. London 1836. 20 Seiten in Fol.

unmusikalische Dichter, dem der Unterschied zwischen Jig und Hymnus nicht einleuchten wollte, konnte aber immerhin selbst von Händel's Kirchenmusik sagen, sie lasse die Seele lustig zum Himmel hinauf tanzen. Pope's Epistel wurde vielfach übel genommen, für ungerecht gehalten und mißverstanden. Zu den übertriebenen Ausdrücken zählte man auch den über die Musik, und Händel's Verehrer Aaron Hill hat in einem Briefe an den Dichter den musikalischen Seelentanz in aller Höflichkeit auf das rechte Maaß zurückgeführt. Auch der Pomp der Capelle und der Capellmusik, schreibt Hill, war charakteristisch genug für den Herzog, denn ob die Musik bauernlustig oder feierlich (jiggish or solemn) klang, machte bei den Tausenden, die des Herzogs Pracht anstaunten, wenig Unterschied.[10]) Das wird allerdings der Fall gewesen sein.

Mit seinen Sängern, den königlichen Capellmusikern, führte Händel ein herzliches Musikantenleben, das für den Augenblick so vergnüglich war, als es in der Folge für die Kunst eine große Bedeutung gewinnen sollte; denn diese Gesangkräfte waren es, welche nach Jahren aus freier Begeisterung den Versuch wagten, die Cannons-Oratorien der Oeffentlichkeit vorzuführen. Besonders die jüngeren Musiker, die sich so herrlich in die Kunst eingeführt sahen, wären für den deutschen Meister durch's Feuer gegangen. Hatte Händel durch die bis 1720 gesetzten kirchlichen und oratorischen Compositionen in englischer Sprache für den erhabensten Theil seines späteren Kunstschaffens die Keime gelegt und sich mit ihnen das Reich erstürmt, von dem aus er die Tonwelt beherrschen sollte, so lernte er in Cannons auch noch die Mittel zur Aufführung, zum Theil aus dem Nichts, sich heranbilden, dem werkthätigen Tonkörper seinen Geist einhauchen und überhaupt die Aufgabe eines musikalischen Dirigenten auf eine so meisterliche und originelle Weise bewältigen, daß fortan niemand gegen ihn aufkommen konnte. Von Cannons aus war er auch sehr oft in der St. Paulskirche, und am Schlusse des Gottesdienstes genügte eine kleine Retirade des Organisten, um ihn auf die Orgelbank zu locken. Dann gingen sie wohl gemeinschaftlich in ein nahes Wirthshaus, dem damals ein Musiksaal mit

10) The works of the late Aaron Hill, 108.

musikalischen Instrumenten nicht fehlen durfte, und erheiterten sich nach uraltem Brauch der Musikanten.

An den letzten Abschied aus Halle, Ende 1716 oder Anfang '17, knüpfte sich für Händel bald eine sehr wehmüthige Erinnerung, denn es war das letzte Mal, daß er seine theure Schwester sah. Sie starb am 8. August 1718 nach langem Siechthum. Ich habe auch hierüber die gedruckte Leichenrede und beinahe ein Dutzend Carmina vor mir[11]). Der Prediger wählte den Text nach der Art der Krankheit, denn er sagt: „GOtt hatte diese werthe Frau in der schönsten Blüthe ihrer Jahre mit der Schwindsucht nach seinem unerforschlichen Rath heimgesuchet. Es verschmachteten nach und nach ihre Gebeine . . . Aber da ihr auch Leib und Seel verschmachtete, war und blieb doch GOtt Ihres Hertzens Trost und Ihr Theil. Es erwieß die Seelige Frau Doctorin, daß ein Kind GOttes mehr Freudigkeit in seinem Tode, als die Gottlosen im Leben haben. Sie machete durch Ihr Exempel wahr, was Salomon saget: Der Gerechte ist auch in seinem Tode getrost. Woher kommt aber diese Freudigkeit, da äusserlich keine Freude ist? Warum grünet die Hoffnung, wenn auch der Leib, als eine Blume, verwelcket? Warum verschmachtet der Glaube nicht, wenn auch Leib und Seel verschmachten? Niemand kan uns davon bessere Nachricht geben, als der nunmehro verschlossene Mund der Seeligen Frau Doctorin. Es führete derselbe im Leben öffters die Worte Hiobs: Ich weiß, daß mein Erlöser

---

11) Der Hertzens-Trost eines am Leibe verschmachtenden Kindes Gottes, Aus Job. XIX, 25 sequ. Bey ansehnlicher Beerdigung Der Hoch-Edlen, Hoch-Ehr- und Tugendbelobten Frauen, FRAUEN Dorotheen Sophien gebohrnen Händelin, Des Hoch-Edlen Vesten und Hochgelahrten Herren, Herrn Michael Dietrich Michaelssen, I. V. D. Lieb gewesenen Frau Ehe-Liebsten Am 11. Aug. 1718. In gewöhnlicher Leich-Abdanckung betrachtet, Und auf Begehren zum Druck übergeben Von JO. MICHAELE HEINECCIO, der H. Schrifft D. Königl. Preußl. Consistorial-Rath ꝛc. Der Seeligst Verstorbenen Frau DOCTORIN Hinterlassenen Herrn Wittwer, Liebsten Kindern, Frau Mutter, Herrn Bruder Und übrigen Vornehmen Anverwandten, übergiebt diese Leich-Rede Mit Anwünschung alles göttlichen Trostes und Beruhigung des Hertzens DERO allerseits treuer Diener und Fürbitter. HALLE, druckts Johann Grunert, Universitäts-Buchdrucker. Fol. Nebst den Gedichten im Besitz des Hrn. Dr. Senff zu Calbe a. S.

lebet, und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken.“ Auch die Gedichte machen erbauliche Anwendungen über diesen Leibspruch der Verstorbenen. Es gewinnt, für mein Gefühl wenigstens, eine ganz eigene und bewegliche Beziehung, wenn uns bei dem Gesange im Messias „Ich weiß daß mein Erlöser lebt“, den Händel einer weiblichen Stimme zutheilte, gesagt wird, daß es die Trostworte seiner seligen Schwester waren. „Solche Erkänntniß nun würckete bei Ihr einen wahren lebendigen Glauben, welcher gantz an JEsu hieng. Sie hatte ja sonst viel zeitliche Glückseligkeit in der Welt erlebet. GOtt hatte ihr einen liebreichen Ehe-Gatten, einen vielfachen Ehe-Seegen, ein gutes Vermögen, viele Freude und Ehre an Ihrem eintzigen Herrn Bruder, dessen gantz besondere und ausnehmende grosse Vertues auch gecrönte Häupter und die Grössesten in der Welt zugleich lieben und bewundern, und sonst viel Vergnügen gegönnet, doch muste alles ihrem Erlöser nachstehen. Diesen, diesen kannte Sie, daß er lebe, und daher schloß Sie billig, daß auch an Ihr das Leben JEsu müste offenbahr werden. Es zeuget hiervon Ihr thätiger Glaube, Ihr eingezogener und stiller Wandel, Ihre Liebe zum Gebeth und GOttes Wort, Ihre Kindliche Hochachtung gegen ihre alte Frau Mutter, ihre Gedult und Gelassenheit.“ Michaelsen kaufte das Gut Stichelsdorff, um seiner Frau ein recht ruhiges gesundes Leben zu bereiten, und gedachte schon in den nächsten Wochen mit seiner Familie ganz auf das Land zu ziehen. „Sie hatte ja wohl ein grosses Vergnügen, da Ihr Herr Ehe-Liebster ein nah gelegenes Gut käufflich an sich gebracht, und meinte vielleicht auf diesem Land-Gut noch manche Zufriedenheit zu finden. Aber so bald Sie gleich wohl den Winck Gottes merckte, war Sie willig Ihr altes Stam-Gut, ich meyne die Erde, und in derselben Ihr finsteres Grab vor dieses bequehme und lustige Gut zu erwehlen. Die Frau Mutter kan ja wohl ohne tausend Thränen nicht daran gedencken, daß Sie in ihrem hohen Alter eine Tochter zu Grabe bringen muß, in dero Armen Sie ohne Zweiffel gedachte ihre Augen zu schliessen.“ Die Tochter scheint an häuslichen Tugenden ihr rechtes Ebenbild gewesen zu sein. Wiederholt berühren die treuherzigen Reime, die von Prosa und Thränenwasser überfließen, das anspruchlose Wesen, den wirthschaftlichen Sinn, das Streben nach einem friedlichen und gesicherten

weltlichen Besitzthum. So sagt ihr und des Bruders Gespiele und Freund von frühester Kindheit an, der Vetter Diaconus Roth:

Die Güther dieser Welt stehn allen Wettern offen,
Bald dringt der starcke Feind zum Raub und brennen ein.
Bald muß man zweifelhafft auff gute Zinsen hoffen.
So muß man zwischen Furcht und zwischen Hoffnung seyn.
Dieß hat die Seelige bey früher Zeit erfahren,
Indem Sie sich gar bald zur Wirthschafft angewehnt.
Daher Sie auch mit Lust in abgewichnen Jahren
Sich in ein eignes Guth auff dieser Welt gesehnt.
Ihr Wunsch war auch erfüllt, der Kauff=Contract geschehen,
Das Guth Ihr zugetheilt, so kahm des HErren Wort:
Auff! Auff! Du solt nunmehr ein besser Erb=Guth sehen,
Aus diesem offnen Meer kommst Du zum wahren Port.
Ich bin der HErr Dein Guth und will Dein Erbtheil bleiben
. . . .
Ich, der ich selbst ein Freund von Jugend auff gewesen,
Kan kaum vor Traurigkeit Sie noch im Sarge sehn,
Viel wenger diese Schrifft vor vielen Thränen lesen,
Da mir von langer Zeit von Ihr viel guts geschehn.
Vor dieses danck ich noch zuletzt an Ihrem Grabe.

Ein Freund Michaelsen's schildert denselben Gegensatz menschlichen Strebens und göttlicher Schickung mit andern Worten:

Nur ein und dreißig Jahr hat Sie ihr Feld gemessen,
Und manches Thränen=Korn in Schwachheit ausgesät.
Hier hat Sie wenig Brodt von ihrer Saat gegessen,
Ob gleich Ihr Stichelsdorff itzt in der Erndte steht.
Kaum hatte Sie daselbst das schöne Feld beschauet,
Und sich zur Erndten=Zeit mit Lust geschickt gemacht,
Der Schnitter seine Flur von Mandeln auffgebauet,
Der Knecht schon manches Schock mit Wagen eingebracht:
Als Sie sich halb entseelt gleich Blumen niederlegte,
Die bey der Erndten=Zeit sehr grosse Hitze drückt.

Das hier gelegentlich Eingeflochtene enthält alles, was über das Leben von Händel's Schwester bekannt geworden ist. Als der Tod herantrat, war ihr Scheidegruß: Lebt wohl ihr Weinenden und inniglich Geliebten, und Gott behüte euch! — Wegen ihrer Treue und Harmlosigkeit ertrage man das Umständliche dieser Mittheilungen über Personen, für die unsere Theilnahme durch jede solche Einzelheit wachsen muß, weil wir so erst recht zu begreifen vermögen inwiefern sie mit Händel zusammen hingen. Gewöhnliche Menschen waren es

freilich nur, diese seine Halle'schen Verwandte und Freunde; aber zugleich auch waren es diejenigen, welche zuerst den Genius hegten, ihm die ersten Kränze wanden, ihn zuerst den Ihrigen nannten, und so in Liebe und Stolz und Freude früher als alle Uebrigen ihm eine Huldigung zu Theil werden ließen, die derjenigen, welche ihm nach und nach die ganze Menschheit darbringen wird, ein treuherziges Beispiel ist. Die Erinnerung an ihn und das Glück, welches er auf der mächtigen Insel gefunden, blickt überall durch; die Schwester, so drückt sich einer der Condolenzpoeten aus, sei nun der Seelen nach in's r e c h t e Engelland gekommen.

Händel muß nach der erhaltenen Trauerkunde den Seinen einen baldigen Besuch zugesagt haben. Aber wichtige Verhandlungen, die sein Verbleiben in London nothwendig machten, ließen ihn dieses Versprechen erst einige Monate später ausführen. Ein gutes Geschick hat uns den Brief an seinen Schwager erhalten, in welchem er die Verzögerung seiner Abreise erklärt und der hingeschiedenen Schwester gedenkt; in einem Monat hofft er abreisen und den Verzug durch einen um so längeren Besuch wieder gut machen zu können.

»Monſieur

mon tres Honoré Frere

Ne jugez pas, je Vous ſupplie, de mon envie de Vous voir par le retardement de mon depart, c'eſt à mon grand regret que je me vois arreté icy par des affaires indiſpenſables et d'ou, j'oſe dire, mà fortune depend, et les quelles ont trainé plus longtems que je n'avois crû. Si Vous ſcaviez la peine que j'eprouve, de ce que je n'ai pas pu mettre en execution ce que je deſire ſi ardem̄ent Vous auriez de l'indulgence pour moy. mais a la fin j'eſpere d'en venir à bout dans un mois d'icy, et Vous pouvez conter que je ne ferai aucun delay, et que je me mettrai inceſſamment en chemin, Je Vous ſupplie, Mon tres Cher Frere d'en aſſurer la Mama et de mon obeiſſance, et faites moy ſur tout part encore une fois de Vôtre Etat, de celuy de la Mama, et de Vôtre Chere Famille, pour diminuer l'inquietude et l'impatience dans la quelle je me trouve, Vous jugez bien, Mon tres Cher Frere, que je ſervois inconſolable,

ſi je n'avois pas l'eſperance de me dedommager bientôt de ce delay, en reſtant d'autant plus longtems avec Vous.

Je ſuis etonné de ce que le Marchand à Magdeburg n'a pas encore ſatisfait à la lettre de Change, je Vous prie de la garder ſeulement, et à mon arrivée elle ſera ajuſtée. J'ay recus avis que l'Etain ferà bientôt achemine pour Vos endroits, je ſuis honteux de ce retardement auſſi bien que de ce que je n'ai pas pu m'acquitter plus tôt de ma promeſſe, je Vous ſupplie de l'excuſer et de croire que malgré tous mes effors il m'a eté impoſſible de reuſſir, Vous en conviendrez Vous même lorsque j'aurai l'honneur de Vous le dire de bouche. Vous ne devez pas douter que je ne haterai mon voyage: je languis plus que Vous ne ſcauriez Vous imaginer de Vous voir. Je Vous remercie tres humblement des voeux que Vous m'avez addreſſes à l'occaſion du nouvel' an. Je ſouhaite de mon côté, que le Toutpuiſſant veuille Vous combler et Vôtre Chere Famille de toutes ſortes de Proſperites, et d'addoucir par ſes pretieuſes benedictions la playe ſenſible qu'il luy a plu de Vous faire eſſuyer, et qui m'a frappè egalement. Vous pouvez etre aſſuré que je conſerverai toujours vivement le Souvenir des bontés que Vous avez eues pour feue mà Soeur, et que les ſentimens de mà reconnoiſſance dureront auſſi longtems que mes jours. Ayez la bonté de faire bien mes Complimens à Mr Rotth et a tous les bons Amis. Je Vous embraſſe avec toute Votre Chere Famille, et je ſuis avec une paſſion inviolable toute ma vie.

Monſieur
et tres Honoré Frere
Vôtre
treshumble et tresobeiſſant
Serviteur
George Frideric Handel [.]

à Londres
ce 20 de Fevrier
1719.

A Monſieur
Monſieur Michael Dietrich Michaëlſen
Docteur en Droit
à
Halle
en Saxe« [.] 12)

12) Im Beſitz des Hrn. Dr. Senff zu Calbe a. S. Das ſchwarze Siegel iſt auch noch erhalten, aber etwas eingeknickt.

Als gelehrte und studirte Leute schrieben die befreundeten Männer nach damaligem Gebrauch ihre Briefe französisch; nur einmal, bei dem Tode der Mutter, bediente Händel sich der Muttersprache. Die Unternehmungen, auf welche er hier hindeutet als auf Dinge von größter Wichtigkeit, von deren Zustandekommen sein Glück abhänge, wir wollen sagen sein Schicksal, werden im folgenden Bande die Erzählung weiter führen. Hier schließen wir mit der Ankündigung seines Besuches in Halle, was uns zu dem Orte zurückleitet von welchem er ausging und so auch äußerlich den Bericht abrundet. Die ganze erste Hälfte seines Lebens ist hiermit abgethan; an sich schon ein bedeutendes fruchtreiches Künstlerleben, steht sie bei Händel einer herrlicheren zweiten Hälfte gegenüber nur da als eine von sehr wenigen Künstlern so normal, von keinem einzigen jemals allseitiger und tiefer vollzogene Bildungsgeschichte im Großen, die dadurch noch merkwürdiger und anziehender wird, daß der innere Fortgang mit der äußeren Wanderung durch die musikalischen Culturländer gleichen Schritt hält, und daß die Spuren davon überall noch erhalten oder doch mit einiger Mühe nun fast vollständig wiedergefunden sind. Händel, der später diese beiden Lebenshälften und ihren Charakter sehr klar übersah, schied sie von einander und setzte einen Denkstein in das Jahr 1720, indem er sagte: Man muß lernen was zu lernen ist, und dann seinen eignen Weg gehen.

Berichtigungen.

S. 56 Z. 24: Georg, l. George.
S. 116 Z. 27: 1714, l. 1715.
S. 303 Z. 2: Unverſtändige, l. Unanſtändige.
S. 387 Z. 9: Mainwaring ſagt »one of which was for Queen Anne, and performed at St. James's«, macht aber den unrichtigen Zuſatz »but afterwards loſt«. Memoirs p. 155.
S. 449: Der Anmerkung *) fehlen die „—“.

Chrysander, Friedrich,

G. F. Händel

Bd.: 1

Leipzig 1858